Al. Piru

CRITICI ȘI METODE

CARTEA ROMÂNEASCĂ

Scanned with OKEN Scanner

Al. Piru

CRITICI ŞI METODE

CARTEA ROMÂNEASCĂ
1989

Scanned with OKEN Scanner

Sub acest titlu, Sanda și Constantin Crișan traduc și publică la Editura Politică lucrarea premiată de Academia R.S.R. și Asociația Scriitorilor de limbă franceză (ADELF), *Néron* (Fayard, Paris, 1982) de Eugen Cizek, versiune nouă a tezei de doctorat a aceluiași, *L'époque de Néron et ses controverses idéologiques* (Leiden, 1972). Constatăm că după ce a făcut obiectul unor biografii romanțate (Arthur Weigall, Gérard Walter, J.-C. Pichon, E. Redius, G. Roux), ultimul reprezentant al dinastiei Iulio-Claudiene continuă să preocupe pe oamenii de știință, între alții pe J. Bishop, *Nero : the Man and the Legend* (London, 1964), Michael Grant, *Nero* (London, 1970). Din această serie, cartea lui Eugen Cizek este cea din urmă și, profitînd de toată biografia anterioară, cea mai solidă. Nu este în intenția noastră de a o prezenta critic ; dorim să ne oprim la cîteva aspecte.

Figura lui Nero este cunoscută din *Analele* lui Tacit (13—16), *Cei doisprezece Cezari* de Suetoniu și *Istoria romană* a lui Dio Casius, cel mai obiectiv fiind socotit primul și cel mai subiectiv al doilea. Din aceste izvoare s-au inspirat Lope de Vega, Racine, Alfieri, Ernest Renan în al său *Antichrist* și Henryk Sienkiewicz în al său *Quo vadis ?*, roman urmînd mai ales pe Suetoniu, ca și majoritatea ecranizărilor, începînd cu aceea a lui Enrico Guazzoni din 1912 cu Amleto Novelli în rolul principal (acestuia i-au urmat Charles Laughton și Peter Ustinov). Pentru Renan, Nero a fost „l'épouvantail de la conscience chrétienne", temă foarte răspîndită

Scanned with OKEN Scanner

de cinematograf : *Neron dînd foc Romei* a fost primul film produs în S.U.A.

A dat sau nu a dat Nero foc Romei ? Cercetînd documentele, Eugen Cizek susține că o dovadă precisă nu se poate aduce. Circulau doar zvonuri, iar spre a devia suspiciunea generală de la el, împăratul a aruncat vina pe creștini. Au urmat persecuții, după cum scrie Tacit : „Nu se mulțumeau să-i ucidă pur și simplu ; își băteau joc de ei, îmbrăcîndu-i în piei de sălbăticiuni pentru a fi sfîrtecați de colții cîinilor“ (nu de lei). După Paul din Tars și Ioan Chrisostomul ar fi existat fanatici în sînul comunităților creștine din Roma care, așteptînd sfîrșitul lumii, provocau autoritățile și căutau supliciul. Deși nu s-a dat nici un edict care să condamne calitatea de creștin, pe baza unor alte delicte au fost executați în anul 64 două-trei sute de închinători întru Christos. Nero nu se temea totuși de religia creștină ca religie, o socotea doar incompatibilă cu strategia sa politică și cu sistemul de valori impus de el, cu *agón* (joc) și *luxus*, care trebuiau să înlocuiască *pietas* și *fides* (credință). Împăratul era un hedonist, partizanul desfătărilor, al plăcerilor fără limită.

Fost-a sau nu a fost Nero un mare poet sau măcar un poet ? (Ar fi zis, luîndu-și viața abia trecut de 30 de ani : „Ce artist piere cu mine !“). G. Călinescu pare să fi fost de această părere, discutînd în *Universul poeziei* despre poeticitatea focului. Nero ar fi avut simțul incendiului, al focului cotropitor, căci combustiile uriașe mișcă întotdeauna pe marii lirici, între alții pe Shelley care descrie un incendiu într-o pădure de pini din Norvegia. Este interesant că, într-adevăr, Shelley amintește în *Queen Mab* de Nero, contemplînd cu o bucurie sălbatică („With savage joy“) Roma în flăcări. Se zice că se documenta pentru poemul despre războiului troian pe care l-ar fi și scris, scoțînd în relief nu figura lui Hector, ci pe aceea a lui Paris, cîștigător al tuturor concursurilor sportive. Mai voia să scrie, zice Dio Cassius, o mare epopee a istoriei romane, opunîndu-se stilului virgilian și celui lucanian ; n-a avut pentru asta răgazul necesar. De fapt, n-a rămas de la Nero decît un vers

Scanned with OKEN Scanner

menționat de Seneca : *Colla Cytheriacae splendent agitata columbae* (Gîtul porumbelului celei din Cythera strălucește la fiecare mișcare). Iată comentariul lui Eugen Cizek : „Acest vers comportă un vocabular ales și o scriitură muzicală. Aici, ca și în altă parte, se constată absența eliziunii, perfecțiunea construcțiilor metrice, separarea adjectivului de substantivul determinat. Adjectivul se află la cezură, substantivul la sfîrșitul versului *(Cytheriacae... columbae),* în timp ce consonanța silabelor finale e deosebit de rafinată... Nero-poet se dovedește a fi rafinat, sofisticat uneori, dar în același timp năvalnic, tumultuos, lăsîndu-se mînat de predispoziția lui pentru culoarea vie, pentru emfaza patetică, pentru exuberanța imaginii". Cizek ia în considerație și alte probe, citate de un scoliast al lui Lucan și în biografia lui Lucan de Suetoniu, iar la bibliografie trimite la articole de Camillo Morelli, *Nerone poeta e i poeti intorno a Nerone* din 1914, Henry Bardon, *Les poésies de Neron* din 1936 și altele în care Nero este considerat un „bijutier al versului, giuvaergiu pe termeni prețioși și sclipitori". Ar fi fost un barochist *avant la lettre*. I se recunoșteau abilitatea, erudiția, pasiunea și scrupulul stilistic de adevărat profesionist. „Prin artă — strigase el în plină criză în 68 — vom supraviețui !"

Cataloagele operelor lui Nero cuprind poeme religioase (era închinător în Mithra), poeme ocazionale (un poem de multumire către zei care au apărat pe spectatorii teatrului din Napoli prăbușit îndată după plecarea lor), poeme erotice, lascive, cîntînd părul de aur al Popeei (cea de-a doua soție pe care însă a ucis-o), poeme satirice (contra lui Afranius Quintianus, participant la conjurația lui Piso, contra senatorului Claudius Pollio, contra unui rege obscur), în fine, poeme dramatice și tragedii pe care le cînta în teatre, acompaniindu-se la citeră, precum *Attis* și *Bacchantele*. Din toate nu s-a păstrat nimic.

Scanned with OKEN Scanner

Textul ipotetic

Într-o notă din cartea sa din 1974 *Critica ideilor literare*, Adrian Marino anunța că, în parte și la sugestia sa, Aurel Sasu pregătește un studiu dezvoltat asupra vechii hermeneutici românești. Studiul a apărut sub titlul *Textul ipotetic. Contribuție la o istorie a hermeneuticii românești* la Minerva în 1984. Nu e doar atît ci o adevărată introducere în această disciplină în vechea și noua ei accepție din antichitate și pînă în prezent cu consultarea a două lucrări fundamentale în problemă și anume a lui Richard E. Palmer, *Hermeneutics. Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger and Gadamer* (Northwestern University Press, Evanston, 1969) și Paul J. Achtemeier, *An Introduction to the New Hermeneutic* (The Westminster Press, Philadelphia, f.a),

Termenul hermeneutică vine de la Hermes în care grecii vedeau pe interpretul zeilor, descoperitorul limbajului și al scrisului. Platon spunea că poeții sînt la rîndul lor interpreții interpreților divini, iar Aristot susținea că vorbele scrise sînt simboluri ale logosului. Pentru acesta din urmă *hermeneia* înseamnă o înțelegere a realului prin intermediul expresiilor semnificate. Tradus în latinește, termenul devine *interpretatio* și așa este pentru Seneca, cît și pentru Eusebiu de Cesareea și Grigore de Nissa. Sensul curent ajunge să fie cel de exegeză a Bibliei, de exprimare, explicare și traducere a ei într-o altă limbă. Interpretarea alegorică (Philon din Alexandria, Sf. Justin, Sf. Irineu) anulează contradicția dintre documentele laice și religioase și înțelegerea actualizată a textului. Evul mediu, de la Sf.

Scanned with OKEN Scanner

Augustin pînă la Thoma d' Aquin, face apel în interpretare la simboluri și figurile retoricii (ultimul la metaforă). Renașterea, alegîndu-și ca ideal de existență antichitatea greco-latină, debutează prin restaurarea valorilor cu o mare exigență critică și istorico-filologică. Se instituie un nou dialog între operă și interpret. Filologia cîștigă ascendența asupra filozofiei creștine și asupra regulilor dogmei. Cultura capătă un caracter laic. Biblia e studiată în paralel cu Homer, Hesiod și Euripide. Ansamblul sensurilor figurate, spirituale și tipice este supus criticii textuale. Prejudecata că autoritatea rațiunii ar fi o problemă a secolului al XVIII-lea trebuie părăsită în favoarea ideii că ea este rezultatul unui proces care începe încă în evul mediu și se desfășoară într-o atmosferă intens polemică de-a lungul secolului al XVI-lea și al XVII-lea. În Franța, Descartes nu mai acceptă nici o idee ca adevărată, dacă nu i se impune cu forța evidenței pe care o constată în intuiția propriei existențe. La fel Spinoza în Olanda (...Numai în măsura în care oamenii trăiesc guvernați de rațiune se înțeleg totdeauna, în chip necesar, prin natura lor"). John Locke și John Toland în Anglia (pentru primul intelectul e „facultatea cea mai nobilă a sufletului", pentru al doilea „metoda cea mai bună de a transmite adevărul e aceea prin care omul a putut să și-l apropie singur"). „Trebuie să avem curajul, scria Kant în *Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft,* 1793, de a ne servi de rațiunea proprie". Principiul sfîntului Anselm de Cantenbery (sec. XI) : „trebuie să crezi pentru a putea înțelege" este răsturnat în secolul luminilor : trebuie să înțelegi pentru a putea crede. Cartea din 1696 a lui John Toland are titlul *Christianity not Misterious*. Rațiunea se extinde în secolul al XVII-lea aproape în toate domeniile. Denham publică *Teologia fizică și Teologia astronomică,* Fabrice *Teologia apei,* Lesse *Teologia insectelor.* Thomas Burnet corijează cronologia sacră în *Teoria sacră a pămîntului,* Spinoza scrie un *Tratat de liberă căutare a legii bisericești,* Capella și August Pfeifer în 1688 cîte o *Critica sacra* unde hermeneutica se emancipează sensibil de spiritul conservator pe baza principiului : a renunța la tot pentru a reexamina tot. Punctul

Scanned with OKEN Scanner

culminant în evoluția exegezei sacre îl atinge Richard Simon cu celebrele sale *Histoire critique du Vieux Testament* (1678) și *Historie critique des principaux commentateurs du Noveau Testament* (1692).

Contribuția românească la această impunere a rațiunii în locul credinței o aduce Dimitrie Cantemir cu al său *Divan* în 1698, unde acțiunea religiei este comentată într-un sens mai mult etic decît fideist. Încă din 1964 Petru Vaida a observat înrîurirea asupra lui Dimitrie Cantemir a ereticului lituanian Andrei Wissowatius de Rotterdam. Din Wissowatius, Cantemir a tradus în partea a treia a *Divanului* opusculul *Stimuli virtutum, fraena pecatorum. Ethica Christiana* al lui Crellius și *Enchiridion militis christiani* (1504) a lui Eramus au drept efect o depășire în gîndirea lui Cantemir a stadiului teologic înspre o concepție pozitivă despre om, înțeles ca o ființă rațională și liberă, înzestrată cu demnitate și încredere în forțele ei morale. Pasaje hermeneutice se află în *Loghica, adică partea cea cuvîntătoare a filosofiei,* 1799 (traducere de Samuil Micu după Fr. Chr. Baumeister) și în *Filosofia cuvîntului și a năravurilor, adică Loghica și Ithica elementare, cărora se pune înainte Istoria filosoficească.* 1829 (traducere de Eufrosin Poteca după Heineccius), apoi în manualele obișnuite de învățămînt teologic, precum cele ale lui Filaret Scriban (1856), Vasile Ianoviciu (1868), Vasile Rațiu (1890), Const. Chiriacescu (1895), Victor Szmigelski, 1899 (după Ubaldo Ubaldi), I. Scriban (1911), I. Suciu (1933). Ultimii dau și bibliografia din care rezultă că au folosit lucrări clasice de Ludwig Lemme, Chauvin, Zapletan, Mader, Reitmawer, Terry, Szekely, Janssens, Horne, Cornely, Gigot, Hilbert, Patritus, Kohlgruber, Lollio, Pope, Cenni, Doeller, König, Hoberg. Bineînțeles, e greu de vorbit în manualele românești de creații originale.

Începută încă din antichitate și continuată în evul mediu, renaștere și secolul luminilor, întîi ca interpretare a dificultăților gramaticale sau a simbolurilor religioase, hermeneutica devine cu timpul știința interpretării generale a semnificațiilor psihologice începînd cu Schleiermacher care stabilește necesitatea de a urmări

Scanned with OKEN Scanner

în loc de succesiunea gîndurilor recreația actului creator. Pentru Dilthey hermeneutica este o reconstrucție (refacere din interior) a unei construcții (concepții, sistem). Schleiermacher și Dilthey constituie (mai ales cel din urmă) o tradiție pe care merg mai departe în direcție filosofică Heidegger și Gadamer. O opinie curentă e aceea că disciplina se află în criză, fiindcă nici Heidegger n-a izbutit să ofere o elaborare concretă a problemei ființei, nici Gadamer n-a reușit să filosofeze în istorie fără a trăda însăși istoricitatea gîndirii filosofice. Paul J.Achtemeier include pe Dilthey și pe Heidegger în a sa *Introduction to the New Hermeneutics*, alături de Rudolf Bultman (vezi *Das Problem des Hermeneutik, Glauben und Verstechen*, 1958) în hermeneutica teologică. În fine Paul Ricoeur în *Le Conflit des interpretations*, 1969, încearcă să realizeze ceea ce s-ar putea numi grefa problemei hermeneutice pe metoda fenomenologică. Primează astăzi investigația ontologico-existențialistă. S-a mers de la sensul textului la sensul ființei.

Scanned with OKEN Scanner

Întîia polemică românească

Mirela Teodorescu publică la Editura Minerva prima ediție din cartea care se cheamă *Răspunsul împotriva catihismusului calvinesc făcută de părintele Varlaam mitropolitul Sucevei și arhiepiscopul Țării Moldovei* apărută acum 340 de ani, în 1645, după cum ni se argumentează, la tipografia de la Mînăstirea Dealu. Există un singur exemplar din acest opuscul în 73 de pagini (lipsește o pagină de la sfîrșit care se poate completa după copia întocmită de un oarecare Grăjdean din Bîrlad pentru Voievodul Moldovei aflat în pribegie, Gheorghe Ștefan, prin 1665, în Polonia). Exemplarul donat Academiei Române în 1903 de Vasile Mangra provine din satul Budureasa de lîngă Beiuș, iar copia din Vișeul Maramureșului, de unde a ajuns la Blaj.

Se cunosc împrejurările în care Varlaam a compus opusculul său. Trimis în 1644 de Vasile Lupu în Țara Românească să trateze pacea cu Matei Basarab, Varlaam a primit din partea lui Udrișteș Năsturel la Tîrgoviște un *Catehism* tipărit în limba română în satul Prisac din Transilvania în anul 1640 din porunca lui Gheorghe Rakoczy I și cu îndemnul și cheltuiala păstorului sufletesc al curții Csulay Gheorghe. Era o carte menită să atragă pe românii din Transilvania la calvinism, acțiune condusă în timpul lui Rakoczy I de superintendentul Ștefan Geleji Katona. Nu s-a găsit nici un exemplar din catehismul tipărit în 1640 pe care Varlaam îl supune unei ample critici într-o pledoarie, observă Mirela Te-

odorescu „pentru conservarea caracterului unitar al credinței românilor ca suport al individualității lor etnice".

Catehismul gelejian era o traducere prescurtată a celui publicat de Alstedius la Heidelberg în 1563, după apariția în ediție definitivă (latină în 1559 și franceză în 1560) a operei lui Jean Calvin *Institutions de la religion chrétienne* (4 vol.). După Calvin, omul nu este capabil să se salveze decît prin grația divină, întrucît a fost predestinat spre rău. Din cele șapte taine se admit numai botezul (care șterge păcatul originar) și euharistia, cuminecătura. Se respinge cultul sfinților și al icoanelor, orice ceremonie. Încă din 1543 Calvin publica în limba franceză o satiră a noii idolatrii sub titlul *Avertisment foarte util al marelui profit care ar reveni creștinătății dacă s-ar face inventarul tuturor corpurilor sfinte și relicvelor aflate în Italia cît și în Franța, Germania, Spania și alte regate și țări*. Exemplele sînt vorbitoare : relicvele crucii ar putea servi la construcția unei nave, probabil că spinii coroanei au fost replantați, numărăm trei corpuri ale lui Lazăr și două ale Mariei Magdalena, 14 cuie de răstignire, 4 săbii cu care răstignitul a fost străpuns.

Răspîndită în Transilvania încă în timpul principelui Ioan Sigismund Zapolya (1564—1629), reforma calvină a fost stopată de urcarea pe tron a catolicului Ștefan Bathory (1571), dar reluată în vremea lui Gavril Bethlen, mai întîi voievod, apoi principe al Transilvaniei (1613—1629). Acesta cerea patriarhului ecumenic Chiril Lucaris să admită pentru românii din Transilvania unele puncte ale doctrinei calvine, printre altele traducerea în limba română a unor cărți sacre. Făcînd unele concesii, Lucaris ia apărarea integrității și autonomiei bisericii în fruntea căreia se găsea și publică la Geneva în limba latină în 1629 *Mărturisirea orientală a credinței ortodoxe*. Reeditată în 1633, cartea lui Chiril Lucaris e socotită insuficientă sub raportul dogmaticei și de aceea refăcută de mitropolitul Kievului Petru Movilă în lucrarea sa tot în limba latină *Orthodoxa Confessio Fidei Catholica et Apostolica Ecclesiae Orientalis* în 1640. Tradusă în grecește cu unele modificări de Meletie Syrigos,

Scanned with OKEN Scanner

Mărturisirea lui Petru Movilă a fost aprobată în sinodul convocat la Iași de Vasile Lupu în 1612, la care Varlaam a luat parte. Răspunsul său la catehismul lui Csulay Gheorghe din 1640 beneficiază de lucrarea lui Petru Movilă, în unele pasaje reprodusă aproape textual.

În amplul studiu lingvistic cu care-și precede ediția, Mirela Teodorescu relevă cîteva cuvinte rareori sau chiar deloc întrebuințate în limba din secolul al XVII-lea : *despuitor* (stăpîn care dispune de), *îmbăsăotoriu* (răzbunător), *poslanie* (epistolă), *slovesnic* (citit, cult la adresa lui Udriște Năsturel), *șar* (vopsea, culoare), *săvai* (fie, chiar), *uricaș* (moștenitor). Cuvîntul *șatră* este glosat de Varlaam însuși prin *chivot*.

Cartea lui Varlaam este o scriere polemică, prima de acest fel în literatura română, folosind deci procedee ale stilului retoric, printre care Mirela Teodorescu remarcă insistența materializată în recursul (uneori tautologic) la sinonime („Aceste minciuni și amăgituri cu carile cearcă și ispitesc"). Un procedeu frecvent este ironia : „Cum scrie într-acest Catihizm de zice că noi nu putem face destul pentru păcatele noastre nice dintr-o parte, ce mai vîrtos ne sporim păcatele din zi în zi, ci să căutăm împăcătoriu pre domnul Hristos să facă destul pentru noi, aceasta ne-ar plăcea și nouă : fără de nici o usteneală, fără de nici un chin să aflăm pre domnul Hristos împăcătoriu să facă destul pentru noi !" Se ia în deriziune aici ideea de grație. Altădată se obiectează incoerența : „Cum cetim și într-acest Catihizmus și ne mirăm că nice are început, nice svîrșit, ce îmblă împiedecîndu-se și acățîndu-se de toate scripturile și nici una la capăt nu o scot, cum ar hi nește somnuroși ; cînd vor să stea în picioare, atunce cad și de ce se ating, tot să vatămă". Tăria lui Varlaam stă în referința permanentă la autoritatea scripturilor. Des citate sînt epistolele apostolilor : „Apostolii (*Pavel către Timotei*, 3, 283) învață popa să hie bărbat numai unei muieri, iară ei pînă în șapte muieri iau și-s tot popi". „Apostolii *(Iacov, 2,53)* învață să umble credincioși în fapture bune, că credința fără făpture iaste moartă, iară ei dezic că nu trebuiesc făpture bune, numai credința. Apostolul învață să postească și să se roage și să ție curăție la vreme de rugă

Scanned with OKEN Scanner

spre dzile mari dumnedzăiești : Ei zic că nu-i nemică aceea“ *(Pavel către Corinteni,* 7, 136). „Știut-au Ahiia proroc *(Cartea I-a a regilor,* 14) cugetul lui Rovoam împărat și împărătesei lui. Văzut-au Elisei *(Cartea a II-a a regilor,* 5) cugetul împăratului de Asiriia și cugetul slugei sale, lui Ghiezi. Știut-au Samoil *(Cartea I-a a lui Samuil,* 9) cugetul lui Saul și svîntul Petr au văzut inima lui Ananie și Samfirei...“ Argumentarea e în primul rînd erudită.

Scanned with OKEN Scanner

Geneza ideilor și formelor literare românești

Lucrarea lui Al. Hanță, *Idei și forme literare pînă la Titu Maiorescu* (Minerva, 1985), a fost prezentată într-o redactare mai extinsă decît cea de azi în 1969 ca teză de doctorat în filologie la Facultatea de limba și literatura română din București ; este așadar cu trei ani mai veche decît cartea lui Ion Iliescu, *Geneza ideilor estetice în cultura românească* (Timișoara, 1972) și cu doisprezece ani mai veche decît *Originile conștiinței critice în cultura românească* de Valentina Marin Curticeanu. „În alcătuirea acestei lucrări, declară Al. Hanță din primele rînduri, plecăm de la premisa că personalitatea unei culturi poate fi definită în trăsăturile ei esențiale prin urmărirea *ideilor* care în diferite epoci îi asigură conținutul, ecoul în epocă și în posteritate, și a *formelor* prin care aceste idei se materializează". Cu o precizare : „Conținutul de idei al unei lucrări artistice nu poate fi receptat și nu se califică decît prin forma lui... Ceea ce numim *formă* nu poate fi discutat și analizat decît luîndu-se ca obiect de cercetare o operă anume... Nu ignorăm faptul că noțiunile *idee* și *formă* sînt în cadrul operelor corelative, inseparabile. Dar, în lucrarea de față, noi nu cercetăm opere, ci evoluția unei literaturi surprinsă în intimitatea gîndirii și mijloacelor ei."

Metoda la care aderă Al. Hanță este aceea a lui Michel Foucault din *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines* (1966), metodă care reprezintă perfecționarea din perspectivă structuralistă a ceea ce lingviștii (Hugo Schuchardt, R. Meringer) înțelegeau prin direcția de cercetare numită „Wörter und Sachen" (cer-

Scanned with OKEN Scanner

cetarea cuvintelor în paralel cu obiectele și ideile desemnate, cu cultura materială și spirituală). La Michel Foucault evoluția cunoștințelor are loc prin mutații, cuvintele și lucrurile se alcătuiesc în structuri sincronice, orizontale, astfel numite și episteme, unice și unitare, dominate de un concept : în renaștere (sec. XVI) al analogiei, în clasicism (sec. XVII) al rațiunii, iar în epoca modernă al timpului istoric. „Nu operele evoluează", susține și Tzvetan Todorov *(Qu' est ce que le structuralisme*, 1968), dar Al. Hanță nu este de acord că evoluția literară nu se poate descrie decît la nivelul structurilor, al formelor, fiindcă interesează și dialectica nașterii și maturizării ideilor, răspîndirea acestora, atributele pe care le capătă ele în cicumstanțele unei culturi naționale.

O prevenire pe care autorul o mai face în introducere este că întreprinde o cercetare a elementelor de teoretizare, de promovare a unor concepții referitoare la creație, specificul și rolul ei, înainte de a avea o adevărată literatură. Chiar dacă multă vreme literatura e subordonată fenomenului cultural, iar preceptele diriguitoare sînt adesea împrumutate din alte arii, „trebuie să privim la adevărata lor importanță pledoariile înaintașilor privitoare la propășirea limbii române, la imitarea exemplului popoarelor mai avansate pentru a avea în limba țării cuvîntul evangheliei și înțelepciunea istoriei, cursul anilor, meditația asupra existenței omului și îndemnul de a ne sluji moșia".

Un merit esențial al lucrării lui Al. Hanță pe care ținem să-l subliniem de la început este că niciodată nu face confuzie între fenomenul cultural și cel literar, că privește chiar fenomenul cultural obiectiv, fără să descopere la noi o prerenaștere, o renaștere și un baroc aproape contemporane cu cele din Apus, deși la bibliografie citează cărțile lui Dan Horia Mazilu, *Literatura română în epoca Renașterii* și *Barocul în literatura română în secolul al XVIII-lea*. Nu vorbește, ca alți cercetători mai noi, de cultura și literatura străromână.

Ar fi cu neputință în spațiul unei recenzii să prezentăm oricît de sumar conținutul lucrării lui Al. Hanță. Vom face doar observații fugare sub forma unor note de lectură, mai ales de la capitolul al doilea înainte. *Istoria*

Scanned with OKEN Scanner

ieroglifică a lui Dimitrie Cantemir este definită ca „o scriere alegorică alcătuită conform normelor retoricii clasice“ și asociată prin tehnică cu poeme și romane din evul mediu precum *Le Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris — Jean de Meung (pînă acum se vorbise de *Roman de Renard* a lui Pierre de Saint-Cloud, sec. XII), *Songe d'Enfer* de Raoul de Houdan, *Les lunettes des Princes* (1493) de Jean Maschinot de Nantes, poem, acesta din urmă, cunoscut prin „absurditatea aliterațiilor și rimelor, prin versurile ce se pot citi începînd de la sfîrșit sau de la mijloc, ori invers, o oratie fiind scrisă în 32 de maniere diferite fără să-și piardă înțelesul sau rima.“

În legătură cu *Istoria surpării Troadei* (sec. XIII) de Guido delle Colonne, după *Romanul Troiei* (sec. XII) de Benoit de Sainte-Maure, se știa că nu avem decît o traducere românească, a lui Ion Grămătic sin pop Mirii ot Bărbătești din 1766. Ulterior s-a mai găsit una făcută la Brașov în 1812 de Nicolae Grid, editată cu traducere în limba germană de Radu Constantinescu și Klauss-Henning Schroeder la Tübingen în 1977 (Die rumänische *Version der Historia destructionis Troiae des Guido delle Collone,* TBL Verlag Gunter Narr).

D. Popovici, care a studiat primele manifestări de teorie literară în cultura română, nu știa că *Meșteșugul stihurilor* românești de C. Conachi urmează îndeaproape pe abatele de Lévizac, cel studiat de el în legătură cu Eliade, anume *Les trois Lettres adressées à une dame anglaise. Sur l'application des principes de la Grammaire au superbe récit de la mort d'Hippolyte ; Lettre seconde : Les Tropes et les Figures ; Lettre troisième — sur la versification française* în apendicele lucrării sale. *L'art de parler et d'écrire correctement la Langue Française ou Grammaire Philosophique et Littéraire de cette langue,* teme second, troisième édition, Paris, chez Rémont libraire, 1801. Am publicat un fragment din această importantă contribuție în *Ramuri,* 1970, nr. 1 Nu e singura din *Idei și forme literare pînă la Titu Maiorescu.* O sursă pe care n-au mai folosit-o cei ce au studiat influența franceză în România este *Le Français hors de France au XVIII-e siècle,* première partie, *Le Français dans les divers pays d'Europe,* tomul al VII-lea din *Histoire de*

Scanned with OKEN Scanner

la Langue française des origines à 1900 de Ferdinand Brunot de unde aflăm că în casa lui Hangerliu se vorbea numai franțuzește *(frîncănește,* cum ar zice Eugen Barbu).

Același D. Popovici a susținut că *Țiganiada* de Ion Budai Deleanu „poate fi considerată pînă la un punct drept un tratat de teorie literară întemeiat în mare măsură pe conceptul clasic al literaturii", punct de vedere pe care Al. Hanță și-l însușește avînd în vedere că doctrina literară a iluminiștilor, formulată de Marmontel, e clasică. Modelele poetului însă, în afară de cele clasice *(Batrahomiomahia, Iliada* și *Odiseea, Eneida*), sînt de renaștere *(Orlando furioso* de Ariosto), baroce *(La secchia rapita* de Tassoni) și arcadice *(Gli animali parlanti* de Giambattista Casti). Niște dezbateri dintre falșii comentatori ai *Țiganiadei* (Idiotiseanu, Musofilos) îi fac lui Al. Hanță impresia unui dialog al morților de felul celui din *Dialogues des morts* (1712) de Fénelon. Trebuie spus însă că tema „dialogului morților" apare întîi la Lucian de Samosata (125—185) fiind reluată apoi de Fontenelle în *Dialogues des morts* în 1683 (citată de Al. Hanță la bibliografie). Leonachi Dianeu e o anagramă din Ionachi Deleanu.

Al. Hanță are buna deprindere de a merge în cercetările sale direct la sursă. A avut posibilitatea să consulte *Essai sur l'origine des connaissance humaines,* în prima ediție, din *Oeuvres de Condillac (Loghica sau Întîile tălmăcirile meșteșugului de a să socoti cineva bine* în 1825. Versiunea e după prelucrarea grecească a lui Daniil Philippide). Din Condillac s-ar mai fi tradus, la străduințele lui Grigore Băleanu, *Cours d'études pour l'intruction de prince* făcut de Condillac la Parma pentru nepotul lui Ludovic al XV-lea, Ferdinand, publicat în 1775, conținînd capitolele *L'Art de penser, L'Art d'écrire, L'Art de raisonner. Dictionnaire des synonymes de la langue française. Histoire générale des hommes et des empires.*

Într-un discurs asupra versificației noastre, G. Bariț citează între alții pe Vida și Gravina. Credem că este vorba de *Poetica* (1527) lui Marco Gerolamo Vida și *Della ragione poetica* de Gian Vincenzo Gravina (1664—1718). Același Bariț mai citează pe Vinkelman, nu altul decît Johann Joachim Winckelmann (1717—1768), autorul ce-

Scanned with OKEN Scanner

lebrei *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764). Bariț era un om instruit. Îl va fi citit Eliade pe Temple pentru lecțiile sale despre stil ? Sir William Temple (1628—1699) a lăsat trei volume de *Miscellanea* (1680, 1690, 1701) unde găsim eseurile *Of Poetry* și *Of Ancient and Modern Learning*.

Pentru satira latină, Odobescu se documenta din Isac Casaubon *(De satyrica graecorum poesi et romanorum satyra*, Paris, 1605), Fr. Gottlieb Welcker *(Abhandlung über das Satyrspiel*, 1826), Georg Barthold Niebuhr *(Römische Geschichte*, 1823), Johann Christian Felix Bähr *(Geschichte der romischen Literatur*, 1828) și Edward Munck *(De fabulis Atellanis)*.

Foarte interesante sînt paginile despre evoluția noțiunii de roman. În ale sale *Caracteruri* (1825) Mumuleanu deplînge femeile care citesc „*romanțuri* ce le smintesc". Traducînd *Iulia sau Noua Eloise* de Jean Jacques Rousseau, Eliade susține și el că „romanțurile sînt păgubitoare", dar acolo unde năravurile sînt stricate „*romanțul*, fără să strice obiceiurile, dimpotrivă, începe a le îndrepta". Și mai tîrziu va crede că „*romanțul* miraculos cată să se prezinte sub forma *romanțului* istoric" (adevărat). În *Curs întreg de poezie generală* (II, 1870) va deriva romanul din epopee, numindu-l acum *mythistorie* (termen grecesc pentru roman), istorie fabuloasă, dar și, la plural, „*romane* sau *romance*". În cele din urmă crede că *roman* a fost un termen prin care se înțelegea o scriere ce „nara credințe, lupte eroice, călătorii, tot ce nu era scris pe atunci în latinește" (în limba *romană* sau *romanescă*, „pe înțelesul poporului"). Consecvent folosește termenul de *roman* Kogălniceanu, vorbind de frumoasele *romane* ale contelui M. Czaykowski *(Literatura străină*, 1840). Era însă de părere în *Iluzii pierdute* că „Rișilieuii și Lovelasii nu mai pot fi învățătorii tinerilor noștri în arta de a face izbînzi" și că „femeile sînt mai cinstite de cît ne sînt înfățișate prin *romanuri*". Deoarece mai jos se arată că „lumea pozitivă se deosebește mult de lumea ce a văzut în Paul de Kock și în Ricard", nu credem, ca Dan Simonescu, că personajele mai sus amintite sînt din piesa lui Alexandre Duval, *La Jeunesse de Richelieu*, ci din romanele *Les trois mousque-*

Scanned with OKEN Scanner

taires de Alexandre Dumas și *Clarisse Harlowe* de Samuel Richardson (ce-i drept, nu există un scriitor cu numele de Ricard, creatorul lui Lovelace e Richardson). Paul de Kock e în compania lui Dumas în *Iassy et ses habitantes* de Alecu Russo : „La noblesse de seconde classe ne parle que Balzac et Soulié, Lamartine et Hugo, Kock et Dumas, Paul de Kock surtout ! Ils l'adorent." Dar oprim aici notele noastre la cartea lui Al. Hanță.

Scanned with OKEN Scanner

Eticul și esteticul

Petru Comarnescu a fost la noi primul care s-a ocupat de raportul dintre frumos și bine în teza sa de doctorat susținută în U.S.A. *The Nature of Beauty and its relations in Goodness* apărută în limba română în 1946 sub titlul *Kalokagathon*. Problema e reluată în cartea lui Dan Oprescu *Etic-estetic în gîndirea românească — De la începuturi pînă în 1900* (Minerva, colecția Universitas, 1984) despre care vrem să spunem un cuvînt.

După o lungă introducere în problema raportului dintre etic și estetic în context istoric și universal (de la Platon și Aristotel pînă la Lukács și Marcuse), autorul expune primele elemente ale structurii unui raport specific românesc între valorile etice și cele estetice pe care le desprinde din cele mai vechi mărturii despre credințele și obiceiurile locuitorilor Daciei și din folclorul românesc pînă la apariția literaturii culte. Ele ar consta în măsură și echilibru și ar corespunde ideii lui Platon din *Timaios* 2 : „Tot ce este bun e frumos, iar frumosul nu poate fi lipsit de măsură". Mai departe Dan Oprescu întreprinde o adevărată istorie a culturii românești din secolele XVI-XIX, identificînd, de-a lungul a patru veacuri, în diverse texte originale sau traduse, toate locurile unde se află o cît de mică referință privitoare la raportul etic-estetic. Se poate obiecta expunerii criteriul strict cronologic, lipsa sistematizării materialului după un principiu interior, o anume neglijare a generalului din pricina stăruinței asupra aspectului particular, autorul are însă scuza că studiul său nu a fost precedat de cercetări anterioare, că a fost nevoit să defrișeze terenul întîia

Scanned with OKEN Scanner

oară și să releve fapte ca și necunoscute. De altfel lucrarea nu se încheie fără o sinteză scurtă, clară. În rezumat, înregistrăm trei etape în desfășurarea istorică a gîndirii raportului etic-estetic la noi. În prima, caracteristică secolului șaisprezece și unor scrieri precum *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie* se observă o prevalență aproape absolută a eticului asupra esteticului, dar se distinge o frumusețe interioară, admisă și una exterioară, considerată supusă caducității. În etapa a doua remarcăm tendința de a interpreta raportul etic-estetic dintr-o perspectivă teologic-religioasă. În gîlceava dintre suflet și trup, triumful e al sufletului, dacă omul se împărtășește de grația divină. Antim Ivireanu va stărui în continuare asupra unității dintre bine și frumos, același lucru putînd fi, în funcție de punctul de vedere din care ne plasăm, frumos și rău, în cuvintele sale, „frumos la vedere și rău la pricepere". Concepția afectează nu numai clerul (începînd cu traducătorii de omilii ca Varlaam), dar și spirite laice precum cronicarii la care esteticul începe să se autonomizeze (la Ureche sub înrîurirea paremiologiei populare ca în portretul lui Iliaș Rareș). Umaniștii (Nicolae Milescu, Nicolae Costin) suferă înrîurirea textelor pe care le citesc sau traduc (Milescu *Vechiul Testament*, Cantemir *Stimuli virtutum* de Andrea Wissowatius, Nicolae Costin *Horologium principum* de Guevara, Constantin Cantacuzino *Attila*, de Nicolaus Olahus ș.a.). Accentul continuă să cadă pe etic în epoca luminilor și în perioada modernă pînă în epoca marilor clasici, fie că eticul e luat în înțeles util, fie potrivit obștii, patriotic, abia din 1886 înregistrîndu-se tendința de afirmare a autonomiei axiologice a termenilor etic-estetic. Gherea impută lui Maiorescu a fi ridicat arta la rangul de entitate metafizică socotind-o morală în sine, Maiorescu lămurește că pentru el impersonalitatea (obiectivitatea) este condiția etică a oricărei arte, în vreme ce condiția estetică a poetului este personalitatea sau individualitatea sa. Nu era nici o contradicție în gîndirea maioresciană, deosebirea de vedere față de Gherea stătea doar în faptul că pentru Maiorescu rolul moral al artei rezidă doar în funcția ei catarctică, în vreme ce Gherea nu concepe un estetic necondiționat, fără un scop practic. N-am

Scanned with OKEN Scanner

înțeles bine de ce Dan Oprescu, deși consideră activismul gherist „nu lipsit de o oarecare doză de simplism), susține totuși că în polemica sa cu Maiorescu a avut pînă la urmă „cîștig de cauză". În care cauză ? Marii clasici au urmat toți linia maioresciană. Eminescu : „Arta nu se poate degrada pînă la mijloc, ea-și e sie însăși *scop*. Scopul artei e arta — frumosul. Creațiunile artistice, care sînt mijloace numai pentru scop care nu-i imanent artei, se numesc tendențioase *(Theorie der Nichtsanders sein Können).*" Caragiale : „Gherea știe bine că, dacă e vorba de literatură și artă, pentru mine nu poate încăpea nici sistemă, nici opinie, nici tendență, nici morală, nu poate încăpea decît numai și numai talent. El știe bine că pentru mine, cînd e vorba de frumos, nu poate fi vorba și de bun sau rău, de drept sau nedrept, de onest sau neonest. Frumosul este singurul atribut potrivit al lumii..." Slavici : „Arta nu are nici un scop, ea trebuie însă să producă un rezultat: Înainte de toate, frumosul estetic trebuie să fie astfel încît să ne ridice mai presus de viața de toate zilele." În același sens merg manualele de estetică ale lui Simion Bărnuțiu (după kantianul Wilhelm Trangott Krug), Ioan Pop Florantin, Mihail Străjanu, Constantin Leonardescu, cartea lui P.P. Negulescu *Polemice (Impersonalitatea și morala în artă. Socialismul și arta),* 1895.

În genere, informația lui Dan Oprescu e de bună calitate, unele ipoteze sînt totuși hazardate. De pildă, legenda privitoare la originea hunilor din letopisețul lui Nicolae Costin nu are un conținut calomnios, din moment ce e transcrisă aproape cuvînt cu cuvînt din cronicarul regelui Matei Corvin, Bonfini *(Rerum hungariacarum decades).* Gonite din tabăra sa de regele Idantris, muierile păcătoase „să împreună cu dumnezăii cei de păduri, cumu-i cu favnii și cu satiri, așea că s-au născut dintr-însele mulțime de oameni" („A Faunis et Satyris compressas, Hunnos genuisse quorum mox soboles tante faecunditate propagata, ut eredi par foret. Deorum quoque eiuis-piam ad id operam accessisse"). Din același Bonfini împrumută Nicolae Costin și știrile despre daci și geți : „Unii le zic daci și davi, ce se înțelege pre limba grecească dais, adică războiu, că era acest neam al dacilor

Scanned with OKEN Scanner

foarte războinic ; geții de pe gesim, adică paliță lungă“ „Nec desunt, qui Dacos et Davos, a dais hoc este pugna, quum bellicosissimi fuerint, nomen accepisse velint Getas vero a gestis... quae Romano pila sunt, appellavere“). Manuscrisul eminescian *Cultură și știință* nu este original, ci traducerea primului capitol *(Bildung und Wissenschaft)* din volumul întîi al cărții lui M. Lazarus *Das Leben der Seele* (1856). Demnery, scris de două ori așa și trecut tot așa la indice, este în realitate Adolphe Philippe Denneri (apoi D'Enneri), autorul melodramei *Deux Orphelines.*

Scanned with OKEN Scanner

În căutarea adevărului

Una din îndatoririle criticului sau istoricului literar este și aceea de a reexamina judecățile de valoare, interpretările, observațiile, atitudinile, faptele înseși și de a vedea ce rămîne și ce nu din ce s-a spus mai înainte și s-a admis în genere la un moment dat. Problema justelor aprecieri este tema principală a noului volum publicat de Mihai Ungheanu *Exactitatea admirației* (Cartea Românească, 1985). Criticul descoperă într-un număr de cazuri sau mai bine zis crede că vechile afirmații nu au temei și trebuie reformulate sau înlocuite cu noi opinii insuficient acreditate.

Cazul lui E. Lovinescu. A fost acesta un olimpian, un maiorescian, un critic senin, avînd drept unic criteriu de evaluare esteticul ? Mihai Ungheanu nu este de această părere. Lovinescu a negat noutatea prozei lui Gala Galaction susținută de D. Caracostea, a acuzat pe unii scriitori de a fi colaborat cu inamicul în timpul primului război mondial cînd, pentru siguranță, el însuși s-a refugiat la Odesa, a cedat în timpul celui de-al doilea război mondial îndemnului lui Ion Petrovici de a restitui figura lui P.P. Carp, susținător în 1916 al alianței cu puterile centrale, omite în *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică* pe Pompiliu Eliade și N. Davidescu, dă curs în aceeași carte vocației „zoilice" de a dilata defectele celor despre care scrie ca într-un „roman" *pro domo*, acordă în 1915 lui Gherea victoria împotriva lui Maiorescu. De acord cu unele din aceste puneri la punct provocate de reeditări, bibliografii sau comentarii defectuoase (tip Ileana Vrancea), sîntem totuși de părere că Lovinescu este un critic maiorescian

Scanned with OKEN Scanner

încă la început (articolele sale despre Sadoveanu și Goga din *Pași pe nisip* au ca punct de plecare rapoartele academice despre acești autori ale lui Maiorescu) și că talentul polemist (în cazul lui Galaction, dar și al portretului lui D. Caracostea) suplinește parțiala carență a judecății de valoare. Micile scolii n-au decis niciodată asupra carierei unui mare critic.

Literatura română veche. Mihai Ungheanu nu este mulțumit de sinteze mai noi asupra acestei perioade din literatura română, cu excepția studiilor lui Dan Zamfirescu, „unul din cei mai autentici călinescieni ai criticii și istoriei literare de astăzi". „Dan Zamfirescu redă unei literaturi mult timp desconsiderate, literatura veche, căreia nu știm dacă, de pildă, E. Lovinescu i-a intuit vreodată importanța, demnitatea adevărată și relieful meritat pe harta spirituală a Europei veacului XVII. În această viziune seducătoare, creația spirituală românească se situează la aceeași cotă cu cea a Franței și Spaniei vremii, și ele, interesant de observat, culturi neolatine". Va să zică Varlaam, Dosoftei, Ureche, Miron Costin stau pe același plan cu Cervantes, Lope de Vega, Gongora, Calderon de la Barca, Guevara, Quevedo, Baltasar Gracián, Corneille, Descartes, Molière, Pascal, La Rochefoucauld, La Fontaine, Boileau, La Bruyère, Racine ! Să ne mai mirăm că în acest context, Dosoftei, în considerația lui Dan Zamfirescu, uzurpă titlul lui Eminescu de poet național ? Dacă renașterea înseamnă, cum scrie Mihai Ungheanu, întoarcerea la Antichitate și la clasicismul greco-latin, unde putem identifica antichitatea și clasicismul greco-latin în *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie* și în letopisețele slavone de 8—12 pagini ale lui Macarie, Eftimie și Azarie ? *Pripealele* lui Filotei fenomen de prerenaștere ? Studiem mentalitatea românească în *Pildele filozofești* din 1713 traduse prin intermediar grecesc după cartea lui Antoine Galland : *Les bons mots et les Maximes des Orientaux. Traduction de leurs ouvrages en arab, en persan et en turc* (Paris, 1964) ? Nu ar fi fost mai bine să recurgem la opera originală a traducătorului acestei cărți, la *Didahiile* lui Antim Ivireanu ?

Scanned with OKEN Scanner

La secvența *Execuție ori asasinat* privind relatarea critică după izvoare și istorii mai vechi și mai noi a execuției lui Miron Costin din cauza complotului organizat de fratele său Velicico în vederea răsturnării lui Constantin Cantemir, lipsește știrea scoasă de G. Călinescu din *Gazeta din Foligno*, fila 8, 19 februarie 1962, la două luni de la eveniment. Traducem textul italian din *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* (ediția II, p. 979) de G. Călinescu : „În aceste zile s-a dat știre că domnul Moldovei Cantemir pentru a se descotorosi de unii din principalii boieri, ar fi făcut să fie decapitați opt la Iași și că ar fi lichidat în urmă pe Miron Costin logofătul cancelar, care învățat fu ucis în Roman sub pretext de înțelegere secretă pe care ar fi nutrit-o cu Polonia. Unul dintre fiii numitului logofăt s-a salvat la Suceava, și scriu că toată acea țară se află în mare agitație din cauza multor aderenți ai defunctului care s-au desvinovățit toți crezîndu-se calomniați de domnul ce vrea să comande despotic în acea țară". O rectificare în expunerea cursivă a lui Mihai Ungheanu : Dimitrie Cantemir nu a asistat la execuția lui Miron Costin, ci la aceea a lui Velicico (cronica lui Neculce este îndatorată pentru anii 1661—1709 *Letopisețului anonim al Țării Moldovei de la Ștefan-Vodă sîn Vasile-vodă încoace).*

Secvența „În căutarea lui Eminescu" se ocupă de cartea lui Al. Oprea *În căutarea lui Eminescu-gazetarul* (1983) și de cercetarea lui Ilie Bădescu *Sincronism european și cultură critică românească* (1984). Cea dintîi, considerată „carte-laborator a ediției eminesciene", a fost prematură, scrisă și publicată înainte de apariția integrală a jurnalisticii eminesciene din care în 1983 nu apăruse decît primul volum. Era necesar ca încă patru volume să vadă lumina tiparului, să se studieze ce aparține sigur lui Eminescu și ce doar i se atribuie și numai după delimitarea, pînă acum încă ipotetică, a acestui sector al operei poetului, să se treacă la analiză. Pentru moment este greu de susținut că Alexandru Oprea ne aduce „pe terenul ferm al textelor" lui Eminescu, cîtă vreme acestea nu sînt încă precis determinate (de unde și imprecizia trimiterilor). Cît despre cartea lui Ilie Bădescu,

Scanned with OKEN Scanner

interesantă, aceasta nu a întrunit toate voturile criticii din cauza singularității unor termeni precum capitalism *prădalnic* sau *vampirism* economic, poate și din cauza dizolvării nuanței conservatoare, ceea ce nu înseamnă reacționare, a ideologiei politice eminesciene.

La secvența „Sensul histrionismului" se vorbește oarecum inadecvat de G. Călinescu, critic pe care Mihai Ungheanu îl prețuiește, de altfel, cu foarte puține rezerve. Petrică Marin nu a fost niciodată asistent al lui G. Călinescu, ci doar un brav bibliotecar al Facultății de filologie, iar *Revista de istorie și teorie literară* s-a chemat cînd o conducea G. Călinescu *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*.

În sfîrșit, dacă citim cu interes secvențele „Mărțișorul ostracizat" (despre perioada înlocuirii lui Arghezi cu A. Toma) și „Romanul unui roman" (despre *Viața ca o pradă* de Marin Preda), socotim de prisos addenda cu *Colocviile Luceafărului (Protocronism*, I și II) de 90 de pagini, din care lui Mihail Ungheanu îi aparțin doar 15 restul datorîndu-se lui Edgar Papu, Paul Anghel, Pompiliu Marcea, Ov. S. Crohmălniceanu, Solomon Marcus și Nicolae Dragoș.

Scanned with OKEN Scanner

Un ctitor

Figura lui Ion Eliade Rădulescu, ctitor al literaturii române moderne, cap al revoluției de la 1848 și primul președinte al Academiei Române, continuă să intereseze pe cercetători, dovadă noua carte a lui Mircea Anghelescu, elaborată în cadrul Institutului de istorie și teorie literară G. Călinescu, *Ion Heliade Rădulescu. O biografie a omului și a operei* (Minerva, 1986). Aș fi preferat forma simplă a numelui Eliade (fiul lui Ilie Rădulescu) și nu pe cea pompoasă și himerică, Heliade (fiul soarelui). Deși s-a semnat el însuși pe unele cărți, redactate mai ales în limba franceză, Heliade, contemporanii l-au numit mai ales Eliad și Eliade. Kogălniceanu îl numea Eliade încă din 1837. C. A. Rosetti spunea în 1863 (scoatem datele din cartea lui Mircea Anghelescu) că „nu e un singur om care să nu recunoască onorabilului d. Eliade 35 de ani de serviciu în literatura română", Vasile Alecsandri afirma la Academie în 1868 că „Eliade are mai multe drituri a fi ascultat decît Cipariu-Pumnul-Bărnuț și Laurian", iar Exarcu își încheia discursul funebru în 1872: „Literatura română s-a născut, s-a smuls din letargie națiunea română, căci a fost un Eliade!". Pentru același nume opta și Eminescu în oda pe care i-o dedica atunci: „Cu glasul Providenței din stinsele Decade Astfel s-auzi glasu-ți, bătrîne Eliade!". În *Amintirile* sale, Mircea Eliade declară că tatăl său, Gheorghe Ieremia, și-a schimbat numele în Eliade din admirație pentru Eliade Rădulescu. În fine editori și istorici literari, de la P. V. Haneș și G. Baiculescu pînă la G. Călinescu și Radu Tomoiagă, aleg numele Eliade.

Scanned with OKEN Scanner

Primele biografii ale scriitorului, *Viața lui Ioan Eliade Rădulescu* de Gh. Corneanu și *Viața lui Eliade* de I. Crețu, amîndouă din 1939, erau precare. Nu le-am întîlnit citate la Mircea Anghelescu. În schimb, noul biograf al omului și operei a făcut investigații proprii și a citit cu atenție toate operele scriitorului, respectînd o vorbă din *Monsieur Nicolas ou Le coeur humain dévoilé* de Restif de la Bretonne : „Viața unui autor consistă mai ales în lucrările sale". A avut în vedere omul public, gînditorul și scriitorul, cel dintîi din documente, al doilea și al treilea din operă, neexcluzînd publicistica, diversele articole de atitudine din presă, memoriile, corespondența trimisă și primită, edită și inedită. Vasta cercetare e atestată de cele peste 650 de note cuprinse în 31 de pagini de la sfîrșit (în treacăt fie zis plasarea notelor la fine și nu în subsolul paginilor îngreuiază enorm lectura cărții care numără ea însăși 374 de pagini !).

Studiul este conceput ca o apărare a lui Eliade de vechile învinuiri, multe nedrepte, și ca o relevare a unor merite ignorate. Foarte importantă este, de exemplu, dovada că recomandarea sau îndrumarea scriitorilor de a-și căuta subiecte pentru opera lor în istoria țării și în obiceiurile naționale a făcut-o Eliade cu un deceniu înainte de Mihail Kogălniceanu. Într-un articol din *Curierul românesc* (1830, 24 iulie) Eliade scria : „Istoria noastră este plină de întîmplări și de fapte mari și eroice și este un izvor de unde să se adape duhurile și cu tragedii originale...", aproape în aceiași termeni ca M. Kogălniceanu din *Introducție* la *Dacia literară* (1840, 30 ianuarie) : „Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sînt destul de mari, obiceiurile noastre sînt destul de pitorești și de poetice pentru ca să putem găsi și la noi sujeturi de scris...". Eliade nu excludea traducerile, era de acord cu „a alcătui și a tălmăci", la fel cu Kogălniceanu a cărui piesă *Două femei împotriva unui bărbat* (1840) nu-i decît localizarea comediei lui Brunswick și Dumanoir *Deux femmes contre un homme* (1834).

Într-un material documentar publicat în revista *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 1959, nr. 2, reluat în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediția a II-a revăzută și adăugită, G. Călinescu

atribuie piesa manuscrisă *Voiaj din Podul Mogoșoaiei pîn în Țigănia Vlădicăi, călătorie pe uscat și pe mare*, „comedie într-un act și jumătate, compusă de înșiși actorii acestei comedii în anul cînd au fost trei ierni ș-o vară“ (București, ianuarie, în ziua plecării, 1839) lui Iancu Văcărescu. Că Eliade era autorul poreclei Zi c-am scris că te tai dată în piesa lui Boliac (vezi *Echilibru între antiteze*, p. 86) de unde se putea deduce că piesa e de Eliade, a informat întîi Anca Costa-Foru în *Istoria teatrului în România*, I (Ed. Acad., 1965). Tot aici identificarea lui Cîmpineanu cu Cînp-nan, a lui Spîrcsonvil cu reprezentantul Franței, Colson, cu care domnitorul Alexandru Ghica a plecat în februarie 1839 la Constantinopol, a lui Gugorici cu Grigore Alexandrescu. După Ion Ghica *(Legile)*, F. Colson, autor în 1839 al cărții *De l'état présent et de l'avenir des principautés de Moldavie et de Valachie*, ar fi fost preceptorul de franceză al lui Iancu Văcărescu, de unde atribuirea piesei *Voiaj din Podul Mogoșoaiei* de G. Călinescu fiului lui Văcărescu, Iancu. După Colson Iancu Văcărescu ar fi cerut în 1831 ca trei boieri care nu votaseră Regulamentul Organic să fie canonizați ca sfinți.

În *Introducere în opera lui I. Eliade Rădulescu* (1971) am susținut că mama lui Ion Eliade Rădulescu, Eufrosina, născută Danielopol, se trăgea dintr-o familie de aromâni. ...Familia mamei, scrie și Mircea Anghelescu, pare să fie de origine macedoneană, căci Heliade exclamă altundeva, într-o clipă de exaltare : Marco Bociari, Grivas, Giavellas ! Fii ai Pindului, mlădițe ale lui Adrian, sînge de Italia, români de Macedonia, frați ai fraților mei, salutare ! Frăția invocată putea fi, desigur, numai o figură de stil ; putea fi însă și recunoașterea picăturii de sînge macedonean pe care Danielopolii o aduceau din sudul Dunării“.

Undeva, Mircea Anghelescu mă contrazice cînd spun că publicînd fabula *Măceșul și florile*, Eliade a vrut să cîștige popularitate, trimite fără legătură la cartea lui Raymond Williams, *Culture and Society* (Londra, 1963) și dînd același citat pe care eu l-am scos dintr-un articol de Bălcescu puțin cunoscut pînă la republicarea lui de Cornelia Bodea în 1971, conchide că „satira a avut, deși

Scanned with OKEN Scanner

n-a scontat-o probabil, o popularitate imensă". A devenit deci popular fără voie...

Interesante sînt interpretările curiosului azi libel *Cyelopele tristei figuri sau Tîntală și Păcală*, „poemă epică" persiflînd grandilocvența epopeilor, satiră a unor proiecte nu de eliberare a polonilor și românilor de sub stăpîniri străine, ci de fumuri de regalitate care treceau în 1854 prin capul contelui Zamyski (Tîntală) și prințului Ion Ghica (Păcală), primul zugrăvit ca Don Quijote, cavalerul de la Mancha, care luptă cu morile de vînt, în gol, neîmplinindu-și niciodată dorințele, ca Tantal, eroul mitologic, al doilea ca Sancho Panza, scutier astuțios, urît, crud și laș, ca homericul Thersit. Împăratul Austriei, Franz Josef, figurează sub numele de Turtă-Dulce, Șuțu e Gin-bimbiric. Față de Ciclopul Tristei Figuri, Enea și Godofred (din *Gerusalemme liberata)* „rămîn cu totul jos".

De reținut informația că Victor Hugo menționează pe Eliade în *Choses vues* (operă postumă).

Scanned with OKEN Scanner

Lamartine în România

În 1969 lumea întreagă a comemorat pe Lamartine, întîia voce a concertului romantic, de la moartea căruia se împlinea o sută de ani. *Le livre du Centenaire*, apărută la Paris, Flammarion, în 1971, cuprindea și trei contribuții românești, din păcate nu și cele mai semnificative care s-au scris atunci, cu excepția poate a uneia singure (interesant era articolul Irinei Mavrodin *Lamartine sau paradoxurile lirismului*, publicat un an mai tîrziu în volumul *Spațiul continuu*). Foarte prizat de public încă de la primul său volum de la vîrsta de 30 de ani, *Méditations poétiques*, Lamartine întîmpină încă de la început și rezerve, are o gîndire puerilă după Stendhal, vervă cordială după Vigny dar e avid de tămîie pentru Guizot, un Ovidiu pe jumătate mistic pentru Sainte-Beuve, dînd spectacolul penibil al unui om mistificat, după Delacroix, geniu fericit care n-a făcut nimic spre a fi sublim și este, după Barbey d'Aurevilly, cel mai mare dintre Racini, fără a excepta pe Racine, în opinia lui Victor Hugo. Judecata cea mai severă o dădea Flaubert : „N-am nici o simpatie pentru acest scriitor fără ritm, pentru acest om de stat fără inițiativă. Lui îi datorăm toate plictiselile veștede ale lirismului ofticos și lui trebuie să-i mulțumim pentru Imperiu : om care convine mediocrilor, ba chiar îl iubesc. Nu va rămîne din Lamartine din ce face o antologie : e un spirit eunuc". Cu toate acestea, Rimbaud îl mai găsea în 1871 cîteodată profet, Barrès îi admira tandrețea imaginației, iar Maurras îl considera pur și simplu poetul sacru al francezilor. „Trebuie, scrie Thibaudet, să acceptăm poetul cu imposibilitățile și duș-

Scanned with OKEN Scanner

manii lui. A fost o vreme cînd el a triumfat în unanimitate. Triumful și refuzul lui Lamartine nu mai aparțin azi generațiilor care se succed și se contrazic, ci categoriilor coexistente și necesare ale poeziei complexe, categoria inspirației și categoria tehnicii". Cu privire la cea din urmă, Rimbaud însuși îl simțea îmbătrînit : „Lamartine est quelquefois voyant, mais étranglé par la forme vieille". De aceea și Thibaudet îl vede cîteodată în rol de tenor italian, admirînd peisajul cu puțină mandolină și șerbet și avînd în *La chute d'un Ange* un eșec complet.

Despre soarta lui Lamartine în România, poet sub auspiciile căruia cresc la noi primele avînturi romantice din epoca modernă, de la 1830 înainte, publică de curînd un informat și documentat studiu, la origine teză de doctorat, Constantin Popescu, lector la Universitatea din Craiova *(Poeți romantici români la început de drum.* Scrisul Românesc, 1968). Autorul a consultat cele peste douăzeci de monografii despre Lamartine apărute din secolul trecut pînă azi, de la Emile Deschanel pînă la Maurice Toesca, neuitînd pe Guillemin și M. F. Guyard care l-a și editat în Bibliothéque de la Pléïade, interpretările mai noi ale lui Georges Poulet din *Les Métamorphoses du Cercle* (1961) și Jean Pierre Richard din *Études sur le romantisme* (1971). Lamartine, susține Poulet, are plăcerea contemplării unei lumi purificate, a unei lumi în disoluție, evanescente și predilecția de a șterge conturul reliefului și al obiectelor. Cît despre Jean Pierre Richard, pentru el matricea stilistică a lui Lamartine e vîlceaua (le vallon, după titlul unei poezii) mai ales vîlceaua lichidă, mediu protector, securizant, univers privilegiat intim, asemenea apelor amniotice.

Cu poeții români Lamartine a avut legături directe. Era la 1848 liderul Societății studenților români din Franța, avînd președinte activ pe Ion Ghica și secretar pe C. A. Rosetti. Traducerile românești din opera lui Lamartine au început însă mai devreme, din 1829—1830, cînd Eliade publică volumul *Meditații poetice dintr-ale lui A. de Lamartine,* sporadic poate și mai înainte.

Poeziile din *Méditations poétiques* care l-au făcut celebru pe Lamartine erau în număr de patru : *L'Isolement, Le Vallon, Le lac* și *L'automne*. Dintre acestea Eliade tra-

Scanned with OKEN Scanner

ducea *Singurătatea* (în *Curs de poezie generală* cu titlul *Isolamentul), Lacul* și *Toamna, Vîlceaua* fiind tradusă abia în 1846 de C. D. Aricescu în volumul *Cîteva ore de colegiu* și de Macedonski în 1876 (publicată în volumul *Poezii* din 1882). Alți traducători ai *Izolării* sînt N. Skelitti (1868), Șt. Vîrgolici în 1872 și Eugen Speranția în 1939. *Vîlceaua* a mai fost tradusă de Șt. Vîrgolici în 1872, iar Lacul de A. Hrisoverghi (1842), Gr. H. Grandea (1862), G. Crișan (1865), N. Skelitti (1868), C. Stamati sub titlul *Timpul trece* (1868), Maria Flechtenmacher (1871), H. G. Lecca (1897), Nadejda Cezianu (1916), V. Lascăr (1924), Ioan Ciorănescu (înainte de 1926), Eugen Speranția (12 traduceri). În fine, *Toamna* nu a mai atras decît pe Șt. Vîrgolici (traducere din 1872). Constantin Popescu compară traducerile din *L'Isolement* și din *Le lac* între ele, ajungînd la concluzia că versiunile cele mai bune țin de talentul interpretului mai mult decît de „posibilitățile pe care i le oferă la un moment dat limba națională". Lucrul se confirmă în cazul *Singurătății,* cît și în cazul *Lacului,* unde Eliade nu întrece pe Macedonski. Desigur, nu mai contează traducerile din secolul al XX-lea, cînd moda lui Lamartine e demult trecută, rareori amintită ca în *Aci sosi pe vremuri* de Ion Pillat („Pe-atunci nu erau trenuri ca azi, și din berlină / Sări, subțire, o fată în largă crinolină / Privind cu ea sub lună cîmpia ca un lac, / Bunicul meu desigur i-a recitat *Le lac"),* chiar ironizată de Geo Dumitrescu în parodia *De după Lamartine* cu celebra invocație : „O temps suspends ton vol" devenită „O vol suspends ton lac" („O, Doamne, lacul vremea !...")

Lamartinismul a lăsat urme în poezia lui Barbu Paris Mumuleanu (proza meditativă a romanticului contemplînd melancolic și solemn natura"), Vasile Cîrlova („gustul vederilor panoramice, melancolia contemplației la momentul apusului"), Alexandru Hrisoverghi și Mihail Cuciuran, cîntăreți lamartinieni ai ruinelor, Gh. Asachi (petrarchizant ca și Lamartine), Constantin Stamati (bun traducător al *Crucifixului* sub titlul *Crucelița soției mele),* I. Eliade Rădulescu („meditația pe tema curgerii impasibile a timpului", elegia la pierderea ființei iubite, lauda elementelor, contemplația asupra fragilității destinului

Scanned with OKEN Scanner

omenesc), Cezar Boliac (reprezentarea grandiosului naturii montane), Grigore Alexandrescu, cel mai lamartinian poet român, D. Bolintineanu, V. Alecsandri. Prin numeroasele exemple analogice, ca și prin amplele demonstrații ce le însoțesc, Constantin Popescu se afirmă de la prima sa carte ca un comparatist încercat într-o lucrare nu numai necesară, dar și de o frumoasă ținută intelectuală.

Scanned with OKEN Scanner

Itinerar printre clasici

Acum șase ani Paul Cornea scria în introducerea la culegerea de texte teoretice *Conceptul de Istorie literară în cultura românească* (1978) : „Memorie a culturii avînd funcția de a ține la zi Antologia operelor reprezentative ale națiunii și de a face din lectura lor un prilej constant de îmbogățire sufletească și cunoaștere de sine, istoria literară e chemată să joace mîine un rol mai însemnat decît cel pe care-l îndeplinește azi. Avem toate motivele să credem că-și va onora această sarcină". Într-adevăr, istoria literară s-a practicat și se mai practică, dar conceptul de istorie literară e încă foarte diferit interpretat. Citind prefața la volumul *Itinerar printre clasici* (Eminescu, 1984) despre șansele analizei istorico-literare, nu fără oarecare surpriză am constatat că Paul Cornea mai face o separare între istoria literară și critică, susținînd nu numai că scopul lor diferă, dar că ar fi posibilă una fără alta. Istoria literară s-ar ocupa doar de cunoașterea pozitivă (a cui), iar critica ar fi doar filozofare sau autoexprimare, prima bizuindu-se pe metodă, iar a doua pe intuiție. Sînt de părere că obiectul amîndurora e valoarea și că metoda fără intuiție nu duce la nimic. Deosebirea dintre Iorga și Călinescu nu e deosebirea dintre istoric literar și critic, ci diferența între istoric și istoric literar. De altfel, în practică Paul Cornea se dovedește un istoric literar veritabil care se ocupă de valori, chiar dacă de valori recunoscute, dispunînd de intuiție critică și, în vremea din urmă, apelînd la diverse metode mai noi sau mai vechi, cum sînt sociologia literaturii, naratologia, proble-

Scanned with OKEN Scanner

matica receptării. Aș spune că fără să aducă observații cu totul noi, Paul Cornea vine adesea cu abordări de nuanțe și nu o dată cu exegeze menite a adînci înțelegerea fenomenului artistic, din cînd în cînd cu reexaminarea vechilor opinii și chiar cu puneri la punct. N-am de gînd să refac întregul itinerar critic al autorului, îmi permit cîteva popasuri.

Amator de caracterizări bipolare, Paul Cornea scrutează dramaturgia lui Alecsandri între exuberanța vodevilului și retorica dramei istorice. Este însă o întrebare dacă tot teatrul comic trebuie subsumat vodevilului. Autorul și l-a împărțit în cantonete, scenete, operete, vodeviluri, comedii și o feerie națională. Pentru *Farmazonul din Hîrlău*, comedie în trei acte, prelucrată, se presupune ca model comedia balet în trei acte *Monsieur de Pourceaugnac* (1669) de Molière. Pestriț, provincial nătărău, e împiedicat să se însoare cu Aglăița, fata slugerului Gînganu din Iași, de tînărul zugrav Leonil și prietenul său Titirez, precum Pourceaugnac, limuzinez, e împiedicat să se însoare cu Julie, fiica lui Oronte, de Eraste și intrigantul napoletan Sbrigani (în loc de acesta, Paul Cornea pune pe Trufaldino, personaj de comedia dell'arte folosit de Molière în *L'Etourdi ou le Contre temps*, iar de Alecsandri, ca Trufandachi, în *Boieri și ciocoi*). O trimitere la personajele comediei dell'arte apare și în analiza vodevilului *Rusaliile* unde despre Ionuș Galuscus, vechilul moșier și profesorul școlii din sat, aflăm că ar fi „un fel de Pantalone cu bosa latinismului", deci un debitor de pantalonade, avînd drept model pe Clevetici care „critică tot, fie bine, fie rău". Aș fi susținut, împreună cu E. Lovinescu, că *Fîntîna Blanduziei* e capodopera lui Alecsandri. Nu neg. Am arătat că în unele ediții ale operei lui Horațiu, precum cea de la Garnier-frères din 1872, folosită probabil de Alecsandri, vestita Fons Bandusiae din *Carmina*, III, 13, apare sub forma *Fons Blandusiae*. Nu știu dacă cineva a intitulat oda *Ad Fontem Blanduzium* cum e citată de Paul Cornea. De amintit că Alecsandri și-a prefăcut singur drama *Ovidiu* în scenariu de operă în limba franceză care n-a putut servi din această cauză lui Constantin C. Nottara în opera sa din 1841—1848 *Ovidiu*. Care e mai viabil, teatrul comic sau cel tragic, comediile sau dramele

Scanned with OKEN Scanner

lui Alecsandri ? Și unul și altul, deși comediile sînt uneori prea facile, iar dramele uneori factice.

De acord că arta romanului e altceva decît romanul ca artă, cu condiția de a recunoaște că romanul implică obiectivitate, fie că prezintă parvenirea pe căi odioase, fie că se referă la înălțarea pe căi oneste, în *Ciocoii vechi și noi* de Nicolae Filimon, creația fiind afectată pe ambele planuri cu efecte mai rele îndeosebi pe al doilea. Putem vorbi de un roman și un romanț numai în accepția de astăzi a termenilor, ținînd însă seama că italienii numesc încă și astăzi romanul *romanzo*.

Corespondența dintre Hașdeu și fiica sa nu mi se pare suficientă pentru a privi pe autori ca pe niște eroi de roman. Lipsește romanescul și aflăm cu dezamăgire că pînă în 1888 Iulia Hașdeu nu citise nimic de Eminescu. Protesta doar că tatăl său (om fără nici un gust literar, după Călinescu) declara pe Vlahuță „superior lui Alecsandri".

Amintirile din copilărie ale lui Creangă sînt așezate de Paul Cornea între fabulă și istorie, subsumate unui „epic transfigurat de o viziune arcadică", curgînd „senine, lipsite de insinuări și aluzii malițioase, netulburate de porniri vindicative sau împunsături ale vanității". Totuși, se uită permanenta ironie a lui Ion Creangă față de eroii săi și chiar autoironia, ca atunci cînd se referă (loc citat de interpret) la interesul său pentru învățătură : „Bucheaua poate s-o învețe și acasă cine vrea. Iar cine nu, ferice de dînsul ! Și eu unul, eram dintr-acei fericiți : cînd e vorba de credință, ce-ți mai trebuie învățătură ?". De observat apoi că Ion Creangă scrie de Nică al lui Ștefan a Petrii pînă la vîrsta de 16 ani.

Realism ca alibi în *Viața la țară*, a lui Duiliu Zamfirescu ? Atunci de ce să nu insistăm în primul rînd asupra viziunii sale fundamentale clasice, deductibile din atîtea mărturii, precum : „A idealiza în lumea reală creînd tipuri vii și posibile, mi se pare scopul cel mai înalt al artei". Despre Shakespeare : „Opera lui... se impune... în orice timp și loc, fiindcă este impresia unei realități armonice...". La Tolstoi identificăm „un verism pînă la înălțimea sufletelor omenești care n-are nimic de-a face cu verismul pornografic (naturalismul — n.n.) al lui Zola...".

Scanned with OKEN Scanner

Itinerarul printre clasici al lui Paul Cornea se încheie cu *O istorie a receptării* : I. Heliade Rădulescu în conștiința criticii românești (pînă în 1978). Dintre reeditări este uitată aceea lui P. V. Haneș din 1914 din *Echilibru între antiteze*, după noi opera esențială a lui Eliade. Studiul acestei opere datorit lui Radu Tomoiagă e socotit de Paul Cornea „de o lipsă de umor frapantă", clasificabil la supralicitări. Ne-am exprimat în 1972 *Varia, I)* un punct de vedere diferit, constructiv.

Scanned with OKEN Scanner

Hasdeu, poetul

Fost-a sau n-a fost B. P. Hasdeu filologul, istoricul, dramaturgul, folcloristul, filozoful și jurnalistul un poet? Se știe că cele două volume publicate de el, *Poezii* (1873) și *Sarcasm și ideal* (1897), ultimul conținînd și povestiri, articole, conferințe — note din anii 1887—1896, volume scoase la 35, respectiv 59 de ani, nu i-au adus în epocă recunoașterea așteptată. Maiorescu îl negase încă din *Direcția nouă* (1872). Alte sentințe capitale le dădeau în 1937 G. Călinescu și Pompiliu Constantinescu, cu ocazia ediției de *Scrieri literare, morale și politice*, I—II, Fundația pentru literatură și artă, tipărită de Mircea Eliade. După G. Călinescu, Eliade selectase prea multe poezii lipsite de valoare de Hasdeu, o adevărată „maculatură". Concluzia era și în *Istoria literaturii române* cam aceeași: „Lirica sa este, dintre toate ramurile încercate, cea mai slabă... Poetul exuberează, dar e arid, fără percepția furtunilor naturii, mai mult invectiv, scolastic, polemic fără obiect precis". Nu mai pozitiv este Pompiliu Constantinescu: „Cu cîțiva epigoni pașoptiști, în istorie, cu o lipsă totală de orientare în poezie — animatorul Hasdeu se-ntorcea la epoca lui Heliade, a lui Bolintineanu și Alecsandri, întoarcere pe care o agravează cu propria lui poezie. Aș putea spune cu toată sinceritatea că Hasdeu nu e poet; nu e poet fiindcă n-are sensibilitate, nu e poet fiindcă are o fantezie mecanică, nu e poet fiindcă n-a conceput starea de contemplație a ideii, pe care a viciat-o cu mijloacele formale ale lui Bolintineanu, Heliade și chiar Alecsandri. În nici un caz, d. Eliade nu ne convinge,

Scanned with OKEN Scanner

prin larga sa antologie din opera versificată a marelui poligraf, de valoarea și semnificația literară a textelor".

Judecățile pronunțate asupra poeziei lui Hasdeu nu înseamnă că această latură a personalității sale trebuie să rămînă necunoscută. Cel mai bun prilej de restudiere ni-l oferă noua ediție critică de *Opere* inițiată de Academia de Științe Sociale și Politice în colaborare cu Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu" prin Stancu Ilin. Ediția cuprinde toate poeziile lui Hasdeu din cele două volume amintite, alte treizeci de poezii, din periodice, postume după manuscrise, poezii originale în limba rusă și traduceri din polonă în franceză din Tadeu Hasdeu, din rusă în franceză din Alexandru Hasdeu, din germană în rusă (*König Harald Harfagar* de H. Heine) și un fragment din *Cîntarea Cîntărilor* în franceză, poate urmînd exemplul lui Voltaire. Să nu uităm cele două remarcabile traduceri ale lui Hasdeu în limba română din Ovidiu (*Tristele*, c. III, el. 1o, *Pontice*, c. III, el. 8).

Din poeziile rusești ale lui Hasdeu interesant e poemul epic *Domnița Voichița* despre însoțirea lui Ștefan cel Mare cu fiica lui Radu cel Frumos luată prizonieră după lupta de la Vodnău (1474). Voevodul a trebuit să lupte mai întîi în duel cu ea. Hasdeu pretinde că de asemenea femei viteze sînt pline țările românești, cîmpiile dunărene, unde a fost patria amazoanelor. Se citează legendele asachiene despre Antina și Dochia, soția și fiica lui Decebal, alte legende de Bolintineanu (sursă pentru *Muma lui Ștefan cel Mare : Valea Albă*, Odesa 1838 de N. Gherbanovski). Există asemenea femei viteze la toate popoarele, scrie Hasdeu : „Franța se mîndrește cu Ioana d'Arc, cu contesa Montford, cu ducesa Rohan, contesa B. Balmore, cu Jeanne Hachette și altele, cronicile Angliei preamăresc pe Margareta de Anjou, iar neamțul o preamărește pe Maria Tereza...". Adevărul e confirmat de Boudier de Villement în *Philosophie du beau sexe*, 1776 : „Există atîtea eroine cîți eroi și marile suflete nu sînt mai comune la un sex ca la altul". Hasdeu a reluat motivul din *Domnița Voichița* în cîntecul bătrînesc *Ștefan și Radul* din care rezultă că voevodul moldovean a făcut un copil cu Maria, fiica lui Radu cel Frumos, în 1475 (era însă căsătorit atunci cu Maria din Mangop

Scanned with OKEN Scanner

care a murit în 1477 ; ce-i drept, Bogdan, zis cel Orb, născut în 1478, era fiul lui Ștefan cu Maria Voichița, fiica lui Radu cel Frumos, mort în 1475). Hasdeu punea în aplicare planul său din tinerețe refăcînd poezia *Ștefan cel Mare și hatmanul Arbore* (1861) în balada *Magda lui Arbore* (1872). Cînd Ștefan vodă oprește pe oșteni să jelească pe bătrînul Arbore ucis într-o luptă, sosește fiica sa Magda care cere să i se toarne pelin într-o cupă dintr-o țeastă retezată de tătar. Arbure, tatăl lui Luca Arbure nu era însă hatman, ci pîrcălab, de Neamț. Nici Luca, ucis de Ștefăniță, nu era hatman, ci portar de Suceava. Se poate spune că eroinele prefigurează pe Vidra din *Răzvan și Vidra*. Portretul lui Ionașcu-vodă din balada cu același nume (1862) e al lui Ioan-vodă cel Cumplit, astfel numit de Hasdeu în monografia sa din 1865 (era fiul lui Ștefăniță cu o armeancă). Discursul lui e în stilul lui Bolintineanu : „Robi să nu se facă ! Nu voi să mă-ncurc / Peară tot ce-i turc !“. Ionașcu e viteaz, Ștefan Tomșa (*Ștefan-vodă Tomșa și vornicul Moțoc la Leopole*, baladă din 1863 refăcută în 1867) pusilanim, mișel, în vreme ce Moțoc demn („Noapte bună, Tomșo ! E timp de dormit“ / „Cu plecată frunte un Moțoc nu merge !“). Ștefan Tomșa și vornicul Moțoc au fost executați la 5 mai 1564 la Liov. Autorul nu-și va aduna această poezie în volum în 1873, deoarece în 1864 va publica în *Buciumul* două episoade din romanțul istoric *Copilăriele lui Iancu Moțoc (Ursita* și *Procopseala)*. Ultimele trei balade sînt un fel de instantanee cronice relativ la deprinderile lumii filistine (pictorul care confundă modelul ideal cu cel real, părinții preocupați cu totul de altceva decît de fiica lor, un avar privindu-și nepotul drept o dobîndă multiplicabilă într-un strănepot, *Portretul, Tablou Flamand, Multiplicamini)*. Pamfletele lui Hasdeu (*Complotul bubei, Odă la ciocoi)* sînt jurnalistică rimată cu imagini hidoase, pasabil truculente, fabulele (*Femeia cu cățelul, Cîinii și lupii, Femeia înecată*) banale, fără o adevărată învățătură morală, practică intoleranța și exclusivismul. Spiritul satiric cade în mărunte calambururi (Falsul elogiu al economistului Iancu Strat devine elogiul castrațiunii, un călugăr se laudă cu evlavia sa care

Scanned with OKEN Scanner

în realitate se traduce printr-un eu la vie, o dezbatere în Cameră devine conjurația lui Fiasco).

Critica a arătat că Hasdeu nu era în pas cu vremea în poezie, nu gusta pe Eminescu, prețuind și imitînd, în afară de Bolintineanu, doar pe Alecsandri (vezi îndeosebi poezia *Alb și negru*, „un pastel—terțet" în propria sa definiție, publicat în *Revista nouă* din 15 februarie 1888, care stîrni o justă nedumerire soției sale, la Paris). Alecsandri însuși nu era indiferent față de imitatori și în *Convorbiri literare* din 1875 dădu o replică la poezia lui Hasdeu *Bradul*, descurajînd mimetismul.

Hasdeu nu și-a ținut promisiunea de a scrie poezie filosofică sau cel puțin de revoltă împotriva unui rău universal, mulțumindu-se a rămîne în miasmul imaginar al unei tot atît de imaginare cangrene a timpului său. Așa numita sa poezie neagră, dură, nu e poezia unui „abis nemărginit", e doar neputința de a depăși tirania cărnii pînă la transparența ideii. Poezia *Dumnezeu*, ultima din *Sarcasm și ideal*, face sforțări ciclopice de a răspunde marilor întrebări eșuînd în constatări dezamăgitoare.

Unele versuri („Materie și forță! Din forța cea supremă / Ce-i numai forță, una, monadă fără țărm, / Orice se desfășoară, orice se desdrumează, / Rămîne forță, însă c-un strai de individ!") trimit la filosoful german de la Darmstadt Ludwig Büchner cu a sa carte *Kraft und Stoff* din 1855 și la Leibnitz cu tratatul său scris în limba franceză și care a fost publicat în 1714 *La Monadoloaie*.

Scanned with OKEN Scanner

Începuturile lui Eminescu

În două volume publicate la distanță de patru ani (*Interpretări,* I, Junimea, Iași, 1982, colecția Eminesciana, nr. 27 și II, 1986, aceeași colecție, nr. 40) Mihai Drăgan se ocupă de poezia lui Eminescu de la debut pînă la *Mortua est* (I) și de romanul postum (cu trimiteri la poezii și unele proiecte de piese) *Geniu pustiu* (II). Delimitîndu-se de excesele de metodă ale unor cercetători mai noi ai operei eminesciene, Mihai Drăgan înțelege să meargă fără riscuri pe urmele tradiției critice, confirmate de timp, românești. Recunoscînd seriozitatea examenului, cît și calitatea expunerii, ne vom opri la cîteva probleme.

Să fie adevărat că poezia *Venere și Madonă* anunță un program estetic romantic, „amplificat și nuanțat peste puțină vreme în *Epigonii*"? În *Direcția nouă în poezia și proza română* din 1872, Maiorescu atribuia lui Eminescu un „lucru rar printre ai noștri" și anume „iubirea și înțelegerea artei antice", precizînd că „Madona nu este o idealizare a Venerei, nici Venera antică o realitate brută pe lîngă Madona modernă". Criticul vroia să spună că reprezentarea idealului de frumusețe antic nu era inferioară celei din vremea Renașterii, știut fiind, de altfel, că Renașterea nu-i decît o întoarcere la clasicitate. Cît despre antiteza folosită de Eminescu, ea poate fi, ca simplă figură de stil, tot atît de bine atribuită romantismului cît și clasicismului. De ce să spunem că poetul oscilează „între sacru și profan", cînd Venera este pentru el „divinizarea frumuseții prin femeie", iar Madona e „sfîntă prin iubire", „un înger",

Scanned with OKEN Scanner

o „donna angelicata", adică tot o divinizare (sacrare) ce exclude profanul. Situația se prezintă asemănător în *Epigonii*. În scrisoarea adresată lui Iacob Negruzzi, Eminescu nu disociază între fantezie și reflecțiune, susține doar că fantezia (capacitatea de creație) e o condiție esențială a poeziei, în vreme ce reflecția e doar „scheletul", altfel zis planul, noima (titlul poeziei fusese la un moment dat *Skepsis*). Constatînd că la unii poeți predomina fantazia, iar la alții reflecția, Eminescu pleda pentru unirea amîndurora, în convingerea că tocmai ea ar antrena perfecțiunea. Or, această dorință de armonie, de echilibru vorbește în sensul unui program clasic, Nu este lipsit de semnificație faptul că, la începutul scrisorii sale, Eminescu își alege ca motto epigrama lui Schiller *Ieremiade* recomandînd întoarcerea la „vremea de aur" (die goldene Zeit) epoca clasică. Fantezia nu se opune rațiunii și chiar din prima strofă a poeziei *Epigonii* vedem că poetul admiră la înaintași („zilele de-aur a scripturilor române") acele „izvoare ale gîndirii" care fac cea mai bună casă cu „marea de visări dulci și senine". Faptul că Eminescu vede în poeții dinaintea sa niște „sfinte firi vizionare", iar în Mureșanu pe al „semnelor vremii profet" ne dau oare dreptul de a vorbi de el însuși ca de un *poeta vates?* Dar, chiar Mihai Drăgan consideră „că esența poemei *Epigonii* constă în scepticismul rezultat din aspirația înfocată spre perfecțiune și conștiința imposibilității acestei realizări". Eminescu ar fi deci un vizionar blazat și asta doar în opera sa din tinerețe, căci de ce profeții s-ar putea vorbi în *Scrisori, Luceafărul* și în *Glossă?* Oare „neomeneasca însingurare interioară" care în *Mortua est* marchează „o mare încordare a minții, și nu a inimii", cum observă Mihai Drăgan, nu este tot urmarea unei orientări clasice a poetului, căci clasicul e rațional, pe cînd romanticul sensibil? Aș spune mai curînd că încă de la început Eminescu se anunță ca un moralist clasic, așa cum va fi aproape predominant în faza finală.

Nu am de gînd să neg în întregime romantismul inițial al lui Eminescu care însă ca orice romantism nu se găsește în stare pură, e amestecat cu clasicismul. Cît despre vizionarismul lui Eminescu, redus la „profeții

Scanned with OKEN Scanner

amare", nu ar fi mai corect să vorbim de revolta sa la această dată ? S-a vorbit și se vorbește în *Geniu pustiu* și în alte opere de Eminescu de titanism, dar nu este aceasta o temă mitologică ? La care Dumas se referă poetul cînd scoate din el definiția că romanul e „metafora vieții" ? Deoarece în *Geniu pustiu* apare un personaj feminin cu numele de Poesis care seamănă cu Marguerite Gautier, am dedus că este vorba de Alexandre Dumas-fiul, autorul romanului *La Dame aux Camélias* (Eminescu cunoștea piesa cu același titlu jucată de trupa Pascaly în 1869). Dumas-fiul era de părere în *Dama cu camelii* că „nu poți crea personaje decît atunci cînd ai studiat mult oamenii" și-și recunoaște drept unic merit pe acela de a fi scris o istorie „adevărată". Thibaudet îl încadrează de aceea la capitolul „Document humain et mouvement naturaliste". Piesa era o reacție împotriva romantismului ca și *Les filles de Marbre* de Théodore Barrière, „tablou sinistru, după Thibaudet, al curtezanei nemiloase, al femeii sterpe și lacome care devoră un băiat de familie dimineața și un tată seara" din care avem un reflex indiscutabil în poezia lui Eminescu *Amorul unei marmure* (începută în 1866), după ce piesa lui Barrière fusese reprezentată la Iași de o trupă franceză în 1862 și de cea a lui Mihai Pascaly în 1863 și 1868 în București). Într-o scrisoare din 1871 către același Iacob Negruzzi, Eminescu dezvăluia că în romanul său întreprinsese o analiză a fenomenelor de tranziție în genere și a mizeriilor generației prezente în parte (citățm aproape textual) completă în ce privește scenele de sentiment și descrierile locurilor, incompletă sub raportul studiului eroilor, numiți naturi catilinare, adică, în cea mai bună accepție, conspirative, bulversînd ordinea social-politică, la Eminescu într-un sens parțial pozitiv (mai tîrziu își va schimba părerea asimilînd naturile catilinare demagogilor). În orice caz, romanul nu este strict subiectiv, are o propensiune spre obiectivitate, mai ales cînd se referă la revoluția de la 1848 din Transilvania. Toma Nour. eroul principal al narațiunii, se înrolează sub steagul tribunului Ioan și luptă pentru cauza românilor. Este interesant că Toma Nour apare ca erou și în proiectul de piesă *Mira, Mira-Marcu vodă* ca trimis al lui Mihai

Scanned with OKEN Scanner

Viteazul pentru a pregăti unirea celor trei țări românești prin înlăturarea lui Ieremia Movilă. Într-un proiect al *Mirei* se pune pe seama lui Toma Nour reflecția : „Noi valurile mării, el — uraganul ce ne mînă, ne face spume — ne soarbe — nouri“, cuvinte exprimate în altă parte de domnitor : „Dumnezeul Geniului m-a sorbit din popor cum soarele soarbe un nour de aur din marea de amar“, rostite în versuri de Arbore ca un elogiu al lui Ștefan cel Mare și pe care avea să le repete în *Mira*, *Marcu vodă* Toma Nour într-un mesaj către Movilă. Dar proiectul a rămas neînfăptuit.

Scanned with OKEN Scanner

Perspective eminesciene

O carte ambițioasă, marcînd o vizibilă tendință de înnoire a studiilor despre Eminescu, este cartea tînărului cercetător Dan C. Mihăilescu, *Perspective eminesciene*. Nu este vorba de perspective personale, ci de interpretări care fac apel nu la exegezele anterioare românești, ci mai ales la cele franceze, nu la G. Călinescu, ci pentru a cita autori de aceeași vîrstă, la Charles Mauron (1899—1966), nu la Șerban Cioculescu sau Vladimir Streinu, ci la Georges Poulet (n. 1902), nu la Mihail Sebastian, ci la Maurice Blanchot (n. 1907), dar, ce-i drept, foarte mult la Mircea Eliade, la Jean Pierre Richard (n. 1922), nu la Eugen Simion, cît la Gérard Genette (n. 1930). S-ar zice că exceptînd pe Mircea Eilade de a cărui hermeneutică în istoria religiilor s-a ocupat Adrian Marino, autorii români sînt fără o metodă limpede sau măcar parțial exprimată. E. Lovinescu care se apropia ca vîrstă de G. Bachelard (1884—1962), își recunoștea, dacă-i putem spune așa, metoda impresionistă, ținînd mai mult de Jules Lemaitre (1853—1914), G. Călinescu trecea de la Croce (1866—1952) la Papini (1881—1956), Șerban Cioculescu își găsea afinități cu raționalismul lui Paul Souday (1869—1929), Vladimir Streinu cu „aproximațiile" meticuloase ale lui Charles du Bos (1882—1939). Dan C. Mihăilescu crede împreună cu Georges Poulet că în intimitatea operei se poate ajunge pe calea resimțirii și regîndirii ei, sau, cum susține și Gérard Genette, prin retrăirea, reluarea operei „ca un mesaj vechi și totodată mereu reînnoit", într-un cuvînt prin hermeneutică.

Scanned with OKEN Scanner

Demersul hermeneutic al lui Dan C. Mihăilescu se desfășoară în două capitole, unul privind poetica senzitivă și altul poetica selenară la Eminescu. „Am judecat senzitivitatea eminesciană ca un element de inițiere în cugetarea poetică", scrie autorul ei : „Vom acorda atenția principală acelor contexte în care luna devine efigie a spiritului, sumă energetică inițiatoare, energie asumată ontologic ; abia după parcurgerea acestui traseu vom putea evalua în adevărata lor lumină valorizările poetice ale registrului selenar eminescian". Problema din urmă nu e, ne încredințează hermeneutul, o problemă de imagistică, e dimpotrivă o problemă de cunoaștere totală cu „deplină cunoaștere de sine"; nu importă ce strălucire realizează selenarul la Eminescu, ci cum are loc esențializarea fenomenului. Se urmează lecția lui Mircea Eliade din *Le sacré et le profane* (1965, p. 133 și urm.) : „Grație simbolismului lunar s-au putut pune în legătură și solidariza fapte eterogene precum : nașterea, devenirea, moartea, învierea, apele, plantele, femeia, fecunditatea, nemurirea, tenebrele cosmice, viața prenatală și existența de dincolo de mormînt, urmată de renașterea tipului lunar..."

Impresia pe care o avem la lectura cărții lui Dan C. Mihăilescu este că autorul nu numai s-a lăsat condus de metodă, dar că metoda a înghițit criticul. Sau : metoda a fost ilustrată, dar criticul a dispărut și odată cu el și obiectul criticii, poezia lui Eminescu, a cărei înțelegere nu numai că n-a sporit, dar s-a complicat fără nevoie. Limbajul dă de lucru neinițiatului. Un exemplu :

„...De la arborescențele inițiate în jurul oudjat-ului egiptean, pînă la ochiul întors în sine al omului kalokagathic, de la hiperdilatarea theoforică a ochiului bizantin, pînă la teoriile asupra energetismului vizual, de la teoria lui Empedocle și a atomiștilor, cu emanațiile obiectelor către privire, pînă la Platon din *Timaios*, contracarată de Aristotel, de la forța hipnotică yoghină și concentrarea spiritului în mandulă, pînă la teoriile asupra magnetismului vizual, ș.a.m.d., privirea, raza vizuală, raportul obiect-văz, pleoapă-vedere, deschiderea simțului intern, cel de-al șaselea, nenumitul, ochiul exun-

tric — sînt tot atîtea date în jurul cărora s-a exersat de la începuturi meditația umană".

Neajunsul e de a ști toate aceste lucruri și altele (omosemia cer-trup, stele-ochi", omofilia eu-codru", „timpul kairoic ce sintetizează datele existențiale în numele trăirii totalitare", „temeiul de a fi orice voiești, forma tuturor întîmplărilor, lucrurilor, prin urmare și a rangurilor pe lume conținută în energia specifică a creierului nostru — a cărei simpocă ciudată sîntem noi", „moara neantului", „tapas indic", catatonia sau căderea în somn, enstaza yoghină, „înaintare în regresie, comuniune în „dincolo-ul imediatelor" etc. etc.).

Analizînd *Luceafărul* ca „poem al devenirii prin privire", Dan C. Mihăilescu ajunge la concluzia că privirea duce la revelarea ființelor care intră în joc.

„*Luceafărul* apare ca o extraordinară gradație, de o simțire perfectă, a redimensionării ființei la nivelul totalizator al iubirii, în care pămîntul este chemat să respire, aidoma celestului. Etherul sacru al comuniunii prin iubire ca desăvîrșire de sine. Măști ale poetului, Hyperion și Cătălin realizează cele două căi ale cunoașterii de sine — prin mediul astral al Ființei eterne și prin cel terestru al ființei feminine — fiecare desăvîrșindu-se prin vedere întru Vedere."

În această exegeză, cheia poemului ar fi Cătălin care realizează cealaltă soartă pe care Hyperion o ceruse de la Demiurg și pe care el o obține prin sorbirea privirii eternului din ochiul înseninat de sine al Cătălinei. Numai că poezia lui Eminescu crește din antinomia schopenhauerianâ dintre transcendent (subiect cunoscător pur) și individ contingent. Pentru Schopenhauer, ca și pentru Eminescu, femeia, Cătălina, e lipsită principial de geniu, incapabilă de a depăși condiția terestră, de a ieși din sfera curatei și inocentei instinctualității, în vreme ce Hyperion se vindecă de trecătoarea criză dionisiacă, edificat, cum e, asupra lumii sale senine, veșnice. De alftel asupra opoziției ireconciliabile dintre Hyperion și fata de împărat previne pe Hyperion însuși Demiurgul („Și pentru cine vrei să mori ?/ Întoarce-te, te-ndreaptă / Spre-acel pămînt rătăcitor / Și vezi ce te așteaptă") pentru ca *Luceafărul* să constate el însuși eroa-

rea și să întrebe fără să aștepte răspuns („Dar nu mai cade ca-n trecut/ În mări din tot înaltul :/ — Ce-ți pasă ție chip de lut. / Dac-oi fi eu sau altul"). Dan C. Mihăilescu este încă o dată victima metodei sale care și în acest caz cerea o *concordia discors*, o *coincidentia oppositorum* și care în *Luceafărul* nu se realizează decît la nivelul Cătălina-Cătălin. Ar fi desigur nedrept dacă n-am recunoaște lui Dan C. Mihăilescu o minte iscoditoare și destulă informație care, aplicate poate la subiecte mai puțin pretențioase deocamdată, ar putea conduce la rezultate demne de subliniat în viitor.

Scanned with OKEN Scanner

Eminescu și romantismul german

Pentru cine, ca Zoe Dumitrescu-Bușulenga, este convins că Eminescu a fost un poet preponderent romantic, printre ultimii, cum s-a zis, mari romantici europeni sau chiar în exclusivitate ultimul mare romantic european, deși Hugo a murit în 1885, un an după apariția volumului de *Poezii* eminesciene editat de Maiorescu, o carte precum *Eminescu și romantismul german* (Eminescu, 1986) era de așteptat. Nu este o cercetare de surse și influențe, ci, așa cum procedează noii comparatiști, o vastă analiză de analogii și confluențe, de la cele mai apropiate pînă la cele mai depărtate și de la coincidențe pînă la opoziții. Astfel întreprins, studiul are un anume neajuns : nu se pornește de la ceea ce poate fi pus pe seama romantismului ca stil etern de creație în opera lui Eminescu, ci de la recunoașterea în opera lui Eminescu a unor orientări sau trăsături ale reprezentanților romantismului german, printre care dăm și peste profesorul de filologie clasică Friedrich Creuzer, autor al vastei lucrări *Symbolik und Mithologie der alten Völker* cu totul necunoscut lui Eminescu.

Desigur, prezentarea romantismului german, beneficiind de cele mai autorizate sinteze mai vechi și mai noi (Oskar Walzel, Ricarda Huch, Richard Benz, Ayrault Roger, Clemens Heselhaus) este serioasă. Ea debutează cu o fază de tranziție ilustrată de Jean Paul și Friedrich Hölderlin pe care istoricii literari mai noi, de pildă Paul Reimann, o subsumează în întregime clasicismului, datînd-o între 1790—1805. Reluînd și dezvoltînd observațiile anterioare ale lui G. Călinescu cu privire la Jean

Scanned with OKEN Scanner

Paul, Zoe Dumitrescu-Bușulenga este de părere că marea lui influență „a acționat prin nenumărate sugestii la diverse niveluri, dar n-a schimbat mai nimic în cadrul particular al universului filosofic și mitopoetic eminescian". Și eu am semnalat într-un articol din 1957 (*Hölderlin și Eminescu*) diverse corespondențe între cei doi poeți, citînd poezii precum *Die Heimat, Da ich ein Knabe war, Hyperionschicksaalied* și, în plus, poemul *Der Rhein* despre oboseala zeilor de nemurire și nevoia lor de a fi eroi și oameni („Es haben aber an eigner/ Unsterblichkeit die Götter genug, und bedürfen/ Die Himmlischen eines Dings,/ So sind's Heroen und Menschen/ Und Sterbliche sonst"). Adaug acum că „simplitatea clasicizantă", descoperită de Zoe Dumitrescu-Bușulenga în poemul *Luceafărul,* nu este în contradicție cu clasicismul structural al lui Hölderlin din romanul *Hyperion* și din poezia sa în general. Nici cu reprezentanții gîndirii „celor mari" din Școala de la Jena (Schelling, frații Schlegel, Wackenroder, Tieck și Novalis). Eminescu nu poate fi pus decît în relații de lectură (pe Tieck îl cita în *Arta reprezentării dramatice* Enric Theodor Rötscher), problematică și aceasta. Al. Philippide a contestat orice legătură între Eminescu și Novalis, reductibilă chiar pentru Călinescu la romanul *Heinrich von Ofterdingen,* în caz că nu va fi aflat de simbolul florii albastre de altundeva. Romantismul de la Jena trece pentru unii doar „incipient", cel al școlii de la Heidelberg, analizat în continuare, ar fi unul „tînăr". El e reprezentat, pe urmele lui Herder din epoca luminilor, de Clemens Brentano, Achim von Arnim, Joseph Görres și frații Grimm, din care pot fi detectate ecouri numai în chip indirect. Mai multe apropieri se pot face, s-au făcut și mai înainte, între Eminescu și romantismul tîrziu (*Spät' Romantik*) în care intră deopotrivă *Das junge Deutschland,* poeții în stil Biedermeier denumire după volumul lui Ludwig Eichrodt *Biedermeiers Liederlust)* și epigonii romantismului de după 1850, Heinrich Heine, L. Börne, Karl Gutzkow și H. Laube, Eichendorff, Uhland și Immermann, Hoffmann, Chamisso, Justinus Kerner, Zaharias Werner, Wilhelm Müller, August von Platen, Emanuel Geibel, Viktor von Scheffel, Nikolaus Le-

Scanned with OKEN Scanner

nau și Gottfried Keller. O parte din aceștia și alții (Fr. Rückert, G. Gerri, Ritter von Leitner, Hoffman von Fallersleben etc.) sînt amintiți și de G. Călinescu (*Opera lui Mihai Eminescu*, I cap. Cultura, Literatura germană). De exemplu, G. Călinescu reproduce și el citatul din romanul lui Immermann în care se definesc epigonii : „Noi sîntem, pentru a exprima cu un cuvînt întreaga mizerie, epigoni, și purtăm povara legată îndeobște de moștenire și prosperitate.“ Senzațională a fost descoperirea profesorului de la Iași Dan Petrovanu a modelului poeziei eminesciene *Făt-Frumos din tei,* reluată în *Povestea teiului,* în *Romanze von Eifenbrunnen* de Em. Geibel, probabil el însuși interpret al unei piese dintr-o culegere de poezii populare (*Romancero*) spaniole. Numele Blanca se găsește în mai multe „romances“ spaniole, de pildă în *Blanca sois, senora mia* și *Romance de Blanca Nina* din care Zoe Dumitrescu-Bușulenga descoperă traducerea „aus dem Spanischen“ sub titlul *Blanka* a lui Eichendorff. Nu credem însă că Blanca din această romanță ar fi Blanca de Bourbon măritată cu Pedro de Castilia, și nici Blanca de Castilia, fiica lui Alfonso de Castilia, măritată cu Ludovic al VIII-lea Leul mama sfîntului Ludovic. Numai printr-un nume sau printr-un titlu nu se poate stabili o filiație, ceea ce constată autoarea însăși vorbind de poezii cu titlul *Memento mori* de Eichendorff și Geibel sau de *Veneţiile* lui Hermann Lingg și August von Platen. Dar este adevărat că, în cele mai dese cazuri, chiar traducînd din G. Cerri, Lenau, Keller și alții, cum demonstrează cu lux de amănunte autoarea, Eminescu rămîne un poet original. Socot că versuri precum „Cum numa-n vis odată-n viața ta/ Un înger blînd cu fața radioasă,/ Venind din cer se poate arăta...“ trebuie raportate nu la Hölderlin, ci la *Vita nuova* de Dante, sonetul XV : „E par che sia una cosa venuta/ Da cielo in terra a miracol mostrare“. E curios însă că această făptură de „donna angelicata“ nu e descoperită la Dante, ci la Shakespeare în sonetul XXX la care ar trimite sonetul eminescian *Cînd însuși glasul* care, am arătat într-un articol din 1958, este o dezvoltare tot a sonetului shakespea-

rean XXVII, întîi prin forma *Cînd de-osteneală geana-abia se ține*.

Îmi permit încă două-trei observații. Timpul și spațiul nu sînt la Kant categorii, așa cum citim de trei ori („categoriile kantiene ale timpului și spațiului", „sustragere de sub puterea fatalei categorii" a timpului, „timpul este o simplă categorie a sensibilității"), ci forme ale intuiției pure. Aventura intelectuală a lui Eminescu nu a continuat, din nefericire, după 1883 „pînă la moarte". S-a arătat că articolul *Fîntîna Blanduziei* din 1888 în care Hartmann nu e agreat („Schopenhauer e Dumnezeu, Hartmann profetul său") nu aparține lui Eminescu (semnat doar cu inițiala E.) ci cuiva care l-a tradus în cea mai mare parte din Max Nordau („Schopenhauer ist Gott und Hartmann sein Prophet"). Ne îndoim că Eminescu ar anticipa pe Einstein și că asta s-ar vedea chiar în nuvela *Sărmanul Dionis*.

Scanned with OKEN Scanner

Un eseu despre Luceafărul

„*Luceafărul*, scria G. Călinescu în *Opera lui Eminescu*, II, 1970, este pentru mulți un tratat de metafizică abstrusă, acoperit în cețurile miturilor, o stea răsturnată în apa tremurătoare a unui puț adînc, ce nu poate fi scoasă decît cu iscusite lațuri metodice. Oricare cercetător al lui Eminescu simte o datorie de onoare să dea o interpretare a poemului, firește mereu alta, și așa se întîmplă că în jurul acestei presupuse fîntîni de înțelepciune s-au ridicat schelele înalte ale unei exegeze talmudice". Analizînd interpretările existente pînă în 1947, Călinescu ajungea la concluzia că „imaginile poetului nu au o funcție de gîndire, nu sînt noțiuni, ci metafore, și orice sistematizare a lor e menită să ducă la bizarerii". O astfel de sistematizare a imaginilor poemului întreprinde și Petru Mihai Gorcea în *Steaua din oglinda visului — eseu despre Luceafărul lui Eminescu* (Cartea Românească, 1983).

După o lungă excursie prin „grădina simbolurilor", citind în felul său poemul, Petru Mihai Gorcea crede că personajul central este fata de împărat care „trăind în deplină și simbolică izolare, are revelația, în vis, și cu ajutorul magic al oglinzii, a propriului geniu, a esenței personalității sale". Conștiința fetei nefiind comprehensivă față de o atare revelație, geniul (acel daimon lăuntric) se obiectualizează în exterior, refuzînd să se mai întoarcă de unde a emanat. *Luceafărul* cuprinde astfel „mitul scindării omului modern" ce vrea să resuscite o mitologie a interiorității umane prin căutarea unui eroic autentic al ei. După această lectură, Luceafărul nu-i decît o ma-

Scanned with OKEN Scanner

terializare a visului fetei, trimis ca sol la demiurg, iar Cătălin, fiul Cătălinei, conform promisiunii făcută ei de Luceafăr de a se naște din păcat („da, scrie Gorcea, el se va naște astfel, și anume se va naște tocmai din dînsa"). Clar : „dorind sfințirea nunții sale prin pogorîrea Luceafărului și încarnarea lui în copilul ce se va naște, fata de împărat încearcă, măcar și inconștient, să-și nege destinul prin propriul ei fiu, dînd naștere unei făpturi care, prin faptele sale, să transgreseze destinul muritor". Cine este însă „altul" pe care îl invocă Luceafărul în ultima strofă ca eventual înlocuitor al său în întreprinderile amoroase ale fetei de împărat numită acum „chip de lut" ? Este „locul cel mai obscur al întregului poem", răspunde exegetul, „finalul *Luceafărului* este absurd", „pare în poemul eminescian, că imaginea interiorității se detașează pentru totdeauna de personalitatea generatoare, că lăuntrul însuși al omului îl părăsește definitiv pe acesta, lăsîndu-i forma goală, o mască, un chip de lut fără nimic îndărăt". Este impasul în care ajunge exegeza confruntînd pe Hyperion cu Cătălina.

În realitate, o lectură simplă a poemului, chiar fără a respecta *Antologia criticii* de Northrop Frye, *Structurile antropologice ale imaginarului* de Gilbert Durand și *Minciună romantică și adevăr romanesc* de René Girard în traduceri, ar fi prevenit pe eseist că *Legenda Luceafărului* (așa se intitulează versiunea predefinitivă) are un povestitor de la care aflăm întîi despre personaje : prea frumoasa fată și ființa astrală există înainte de a se întîlni în vis. Tot în cuvintele naratorului apar Cătălin și zborul cosmic al Luceafărului, denumit de Demiurg Hyperion („cel ce merge pe deasupra" pămîntului, fiul lui Uranus și al Geei după Hesiod). Desigur, putem face abstracție de elementele autobiografice (în postuma citată de Petru Mihai Gorcea *Și oare tot n-ați înțeles*, variantă, figurează versurile : „Dar cine e veți întreba / Nebună și infamă : / Nici voi să știu cărarea sa / Și nici chiar cum o cheamă" care seamănă cu cele din *Cînd amintirile*, partea a doua, nici ele încredințate tiparului, „diatribă violentă împotriva infidelității iubitei", după Perpessicius : „Ci-n cîntul meu ce va trăi / Infamă apăre-vei / Ca o rușine te-o numi / Întregul neam al Evei"), nu înțelegem

nimic din *Luceafărul* dacă nu-l privim ca pe un poem al destinului artistului izbăvit de suferință prin aspirația către absolut, figurat ca astrul ce va străluci încă după ce va dispărea : „Ca un luceafăr răsărit / din liniștea uitării / Dînd orizon nemărginit / Singurătății mării / Nainte de-a luci deplin / Menit îi pare stînsul. / Iar ale apei valuri vin / Călătorind spre dînsul. / Și totuși va luci în veci / Aprins de zeul Amor / Și ale sale raze reci / Pe frunte lumina-m-or".

Petru Mihai Gorcea se opune interpretării *Luceafărului* conform însemnării poetului însuși : „Mi s-a părut că soarta luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pămînt și i-am dat acest înțeles alegoric". Nu trebuie să urmăm pe Eminescu, ci pe noul exeget care, apucîndu-se cu mîna stîngă de urechea dreaptă, știe mai bine ce voia să spună poetul contemplînd din lumea fără moarte cercul muritorilor cu noroc. Despre incapacitatea de înțelegere a acestora din urmă se pronunțase Eminescu și în poezia *E împărțită omenirea* (*Ahasverus*) din 1876 : „Ei nu pătrund a ta mărire — / Minune-i pentru dînșii tot. / Necercetînd nimic în fire, Nimic nu știu, nimic nu pot..." Poezia este aproape o punere în versuri a unui pasaj din *Die Welt als Wille und Vorstelung*, I § 36 de Schopenhauer, cel atît de detestat de Gorcea, încît nici nu s-a mai străduit să-l citească. Altfel a citit destule alte lucruri și pe predecesori, îndeosebi pe G. Călinescu și pe cei care au mers în sensul său. Atragem atenția că titlul poeziei *Povestea magului călător în stele* a fost dat de G. Călinescu și nu de Perpessicius. Sursa poeziei *Fata în grădina de aur* (basmul cules de Richard Kunisch care a servit ca punct de plecare și la *Luceafărul*) nu a fost descoperită de D. Caracostea, ci de Moses Gaster care o știa poate chiar de la poet. Vezi semnalarea sa din *Literatura populară română* („basmul german a inspirat domnului Eminescu poema *Luceafărul*"). Nu împărtășim ideea lui George Munteanu, preluată de Gorcea, că Eminescu anticipează într-un text pe Einstein, nici că Eminescu ar fi trăit în vreun fel amărăciunea „neîmplinirii și ratării". Nu ideea de ratare trebuie dedusă din poezia *O, stingă-se*

a vieții..., postumă asemănătoare cu antuma *Despărțire*, ci ataraxia la care ajunge și *Luceafărul*.

Cîteva etimologii sînt date greșit. *Lucifer* (pe românește Luceafăr) nu înseamnă făcător (de la *facio*), ci purtător (de la *fero*) de lumină. Cuvîntul *geniu* vine din lat. *gigno*, a naște, și înseamnă la origine divinitate tutelară a oricărei ființe. *Voievod* nu înseamnă stăpîn al apelor, derivă din *voi*=oaste și *voditi*=a conduce. La fel *știmă* nu vine din germanul *Stimme* = voce, ci din neogrecescul *shima* (duh păzitor al casei, al pădurii, al unei comori). Cuvîntul *strigoi* nu vine din verbul *a striga*, ci din lat. *striga* = ființă malefică. Numele *Mephistopheles* ar veni, susține P. M. Gorcea, din ebraicul *mephistoph* cu sensul de stricător al binelui. În dicționare am găsit sensul „cel care face lumina", atribut al lui Phosphoros, aducătorul zorilor. Nu știu de ce din aparatul de la finele cărții au fost înlăturate treizeci și cinci de note din 72, aproape jumătate. Din autorii citați au mai rămas J. G. Frazer, Mircea Eliade, V. I. Propp, Georges Dumézil, Jurjis Baltrušaitis (*Oglinda*, 1981), C. C. Jung, Const. Noica.

Scanned with OKEN Scanner

Un studiu asupra Luceafărului

Metamorfozele lui Hyperion de Virgil Cuțitaru este aportul colecției „Eminesciana“ (35, „Junimea“, 1983), la centenarul celebrei poeme. Autorul afirmă că „operele desăvîrșite au pentru fiecare ins și pentru fiecare timp o altă forță“, căci „orice interpretare, exactă fiind, fatal, ea nu poate fi în acord total și deplin cu subiectivitatea altor interpretări“. Virgil Cuțitaru pretinde că are interpretarea sa. Să vedem în ce constă.

Studiul se ocupă întîi de geneza operei, făcînd considerații asupra izvoarelor. Autorul nu coboară *Luceafărul* din basmul cules de Kunisch, versificat în poemul *Fata în grădina de aur*, crede totuși greșit că *Luceafărul* a fost elaborat între 1873 și 1882 (aproape într-un deceniu), cînd se știe că n-a fost început mai înainte de 1880 și a fost încheiat în 1882. Exprimările lasă uneori de dorit. E adevărat că personajul feminin nu e chiar fată de împărat, ci doar „din rude mari împărătești“, dar ni se spune că „nu are tentația absolutului“, e doar „o neconformistă“ care se lasă prinsă în „corsetul strîmt“ întins de „vicleanul paj“. Ca „fiică reprezentativă a pămîntului“ nu-și deplînge soarta sa de muritoare, dimpotrivă, cu ocazia celor două coborîri ale Luceafărului, poate „să-și facă în fața nemuririi astrului întreg numărul de femeie care a reușit, prin farmecele ei, să revoluționeze pînă și ursuza superioritate cosmică a ființei hyperionice“. Mai departe exegetul nu ține seama că Hyperion nu poate obține să fie muritor de la Demiurg, fiindcă totul nu și-ar putea nega partea, decît cu condiția de a se nimici pe el însuși, și crede că Demiurgul se comportă

„glacial“ din cauză că nu aderă la treptele creației sale pe care se situează „simbolul triumviral (Hyperion, Cătălina, Cătălin)“ compus din doi bărbați și o femeie. Cunoașterea lui Hyperion, e de părere Cuțitaru, este limitată, „nu poate trece dincolo de hotarul din urmă al înfățișării totemice“ (probabil „a totului“, Demiurgului), în vreme ce Cătălin „știe ce clipa (viața) îi poate oferi, fără a-i și pretinde ceva“. Așadar poetul nu are în vedere antinomia Hyperion (nemuritor care aspiră la viața terestră, efemeră) și Cătălina (muritoare aspirînd la viața celestă, veșnică), ci antinomia Demiurg (creator increat, arbitru universal inflexibil) și Cătălin (creație care urmează indiferent legile firii). Ideea ultimă pe care ne-o propune Eminescu în structura poemei sale ar fi prin urmare „simbolul dramatic al inaderenței creatorului (Demiurgului) la propria lui creație“. În această viziune, Hyperion se subsumează mai mult condiției pămîntene, întrucît are „incertitudinea, îndoiala și tentația renunțării la propria idealitate“, pînă cînd Demiurgul îi „împlinește justițiar imperativul astral“. „El pendulează, scrie Virgil Cuțitaru, între cunoașterea absolută a neantului demiurgic și haos, fiind de două ori nefericit, întîi pentru faptul că prin trădarea Cătălinei, fericirea de-o clipă a haosului îi este interzisă, iar, în al doilea rînd, pentru că la cunoașterea demiurgică și, în consecință, la posibilitatea de a se fi putut detașa de întreg spectacolul lumii, nu are acces“.

În altă parte ni se spune că Demiurgul (nu Hyperion) este un alter ego al lui Eminescu și că *Luceafărul* ca și toată opera poetului are o singură temă : ireconcilierea absolută între cer și pămînt. Eminescu ar fi deci un alt Byron, un revoltat împotriva cercului strîmt al lumii de jos și nu un contemplator rece al ei. Deși undeva Virgil Cuțitaru notează cu justețe că Eminescu „pogoară asupra lumii doar ochiul scrutător al cugetării și mai puțin sau deloc, voința de acțiune“ exact ca în poezia *E împărțită omenirea* / În cei ce vor și cei ce știu / În cei dintîi trăiește firea, / Ceilalți o cumpănesc și-o scriu...“), nu observă că poetul distinge, după Schopenhauer (vezi *Vom Genie* în *Die Welt als Wille und Vorstellung*, supliment la cartea a III-a, capitolul XXXI) între oamenii geniali

(la care predomină cunoașterea) și oamenii comuni, călăuziți de voință). Perfecta obiectivitate a spiritului aduce omului de geniu seninătatea care-i încoronează luminos fruntea mîndră : e surîzător în tristețe și trist în bucurie. Sînt fraze în concepția lui Schopenhauer despre geniu care se apropie foarte mult de gîndirea lui Eminescu însuși, de exemplu : „Numai oamenii cu totul ieșiți din comun, foarte puțini la număr, al căror fond sufletesc serios și adevărat nu se reduce la urmărirea intereselor personale și la lucrurile practice, ci sînt preocupați de scopuri obiective, avînd o valoare teoretică, numai aceștia sînt în stare să conceapă esența lucrurilor și a lumii, deci adevărurile ultime ale existenței, și să le exprime într-un anumit fel.“ De unde și clasicismul lui Eminescu în ultima fază de creație, vag întrevăzut de Virgil Cuțitaru cînd vorbește de un lirism obiectiv, gnomic, „în straturile căruia subiectul discursului nu mai este poetul, ci implacabilul Timp“. S-ar putea spune că eșuat în ordinea practică, geniul triumfă în ordinea ideală, convertește perisabilul în sempitern. E ceea ce pare a spune și exegetul nostru cînd e de acord că „victoria finală asupra timpului aparține omului superior, creatorului de geniu, adică lui Eminescu“. De aici nu trebuie să tragem însă concluzia, ca Gherea, că Eminescu a avut o structură optimistă și că în finalul *Luceafărului* trebuie să vedem „o explozie critică la adresa contemporanilor“. Se uită admirabila caracterizare a lui Maiorescu : „Seninătatea abstractă, iacă nota caracteristică (a lui Eminescu), în melancolie ca și în veselie...“.

Kant și Schopenhauer, filosofii scriitorilor romantici ? Virgil Cuțitaru ignoră că tocmai Schopenhauer recomandă arta clasică drept remediu împotriva suferințelor provocate de voința de a trăi.

G. Călinescu aplică greșit în perimetrul visului eminescian o expresie hiperbolică (maladivă) : *Das starke, titanische Weib* a germanului O. Walzel ? Expresia reprezintă o generalizare a tipului femeii titanice observat de Oscar Walzel în *Deutsche Romantik* între alții în *Titan* de Jean Paul unde apare tînărul spaniol Graf von Cesara care are și o soră cu același nume.

E inutil a căuta în opera lui Eminescu eroi care ar semăna cu Hyperion. Nici Sărmanul Dionis, nici Toma Nour nu sînt „arhetipuri" ale Luceafărului, întrucît Hyperion însuși e un arhetip, „din forma cea dintîi". Cît despre poezia *Peste codri sta cetatea,* ea nu a fost „culeasă" de Eminescu în 1868, ci compusă de el în stil popular în 1882. Sînt greșite titlurile poeziilor *O, te-nseamnă* (însenină !) *întuneric rece...* și *O, strîngă-se* (stingă-se) *a vieții...* La pagina 110 citim această definiție a umorului eminescian (transcriem exact) : „Humorul este nelipsit în pedagogia eminesciană, ceea ce constituie o excelentă *captio binevolentie*, izbutind astfel să strecoare ideile cele mai complicate prin cele mai aplicabile și lesnicioase metode". Aferim definiție și aferim latinească la Virgil Cuțitaru !

Scanned with OKEN Scanner

Eminescu — Dialectica stilului C. R., 1984) se intitulează cartea lui Theodor Codreanu care se ocupă de ceea ce Tudor Vianu numea „armonia“ eminesciană. Autorul declară a nu fi urmat pe Gilbert Durand cu structurile antropologice ale imaginarului, nu a dat atenție specială perspectivei diacronice a stilurilor colective, întrucît creația nu-i nici o întoarcere, nici o repetiție a unui model primordial, ea depinde de conformația fiecărui individ, de capacitatea lui de a percepe și asimila, de a cunoaște realul. Cunoașterea are loc, după Kant, în niște cadre, timpul și spațiul, forme apriorice ale intuiției pure. De aceasta știa Eminescu. Încă din 1921 un anume George Anagnostache într-o publicație din Cleveland-Ohio și după el doctorul Ygrec în *Adevărul literar și artistic* au susținut că ar fi o legătură între Eminescu și teoria relativității a lui Einstein. Afirmația a avut ecou în studiile lui George Munteanu și are acum în cartea lui Theodor Codreanu. De fapt Eminescu luase cunoștință nu de teoria relativității, care nici nu era formulată în timpul vieții sale, ci, indirect, numai de un principiu al termodinamicii, principiul entropei, descoperit în 1865 de fizicianul german Rudolf Clausis. Nu știa însă de „lumea lui Minkowski“ cu patru dimensiuni, în care spațiul nu se poate separa de timp, încît este problematic dacă a avut năzuința cunoașterii „în simultaneitate“. Theodor Codreanu pune prea mare preț pe însemnările fiziografice ale lui Eminescu, note de curs sau de lecturi, foarte rar reflexii filosofice personale. Trimiterile la diverse manuscrise fără indicații asupra contextului derutează. De

altfel autorul nu le-a descoperit singur în manuscris, ci în culegerea *Fragmentarium* de Magdalena D. Vatamaniuc și în notele și comentariile ediției Aureliei Rusu din *Operele* lui Eminescu. Nu mai spun că nici cele 667 de note plasate la sfîrșitul cărții nu trimit toate la texte direct, ci la intermediari, la Clara Dan și nu la Herman Rorschach.

Theodor Codreanu nu știe că articolul *Fîntîna Blanduziei* este în cea mai mare parte tradus cuvînt cu cuvînt (celebra frază „Schopenhauer e Dumnezeu, Hartman profetul său") după Max Nordau, că Auguste Compte (scris de trei ori așa) e în realitate Auguste Comte, că sonetul *Sătul de lucru* este tradus de Eminescu din Shakespeare, știe însă de teoria exploziei inițiale bigbang, de subcreierele lui Sherrington, de teoria confuciană tcheng ming, de principiul complementarității lui Niels Bohr, de *Tractatus logico-philosophicus* al lui Ludwig Wittgenstein și de multe altele. Dă atenție criticului Mihai Cimpoi care a scris în *Steaua* (1983), nr. 1) că sînt asemănări tulburătoare între eroul lui Márquez din *Un veac de singurătate* Melchiade și Dionis din *Sărmanul Dionis*.

Reîntoarcerea operei la personalitate, universul simultan, logosul „tchen ming", estetica oglinzii, labirintul de oglinzi, Echo, Hypnos și Thanatos și Archaeus sînt cele două cercuri ale dialecticii stilului eminescian. Deși rareori se fac valorizări, ar fi nedrept să se spună că nu întîlnim la Theodor Codreanu analize, interpretări, observații și explicări uneori ingenioase și pertinente. De pildă interpretările poemei *Luceafărul*. Ni se spune că ieșirea din sine a stelei-Luceafăr cu dragoste echivalează cu o geneză cosmică, că întrupările lui Hyperion sînt fapte de expansiune a universului, „degradare energetică prin aspirația la viața efemeră, dar totodată apropiere de simetria perfectă a substanței transcendente", dragostea fiind cea mai înaltă formă de reactualizare a simetriei totale, a fuziunii între cosmic și uman. Însă Hyperion e numai stea, pe cînd Cătălina numai om, femeie. Cătălina, muritoare, nu accede la nemurire. E diferența de a înțelege dragostea ca fenomen, contingentă, și ca idee, transcendentă. Aș zice că Eminescu rămîne în această antinomie,

nu tinde la armonia contrariilor, la o viziune simultaneistă a lumii, cum crede Theodor Codreanu. Mai departe este discutată opinia filosofului C. Noica : „Tot poemul descrie nefericirea generalului de a nu putea prinde ființă aievea". Hyperion ar fi condamnat, crede Noica, la o „devenire întru devenire" („mizerie a generalului", recte a geniului de a rămîne geniu), în vreme ce Cătălina ar reprezenta devenirea întru ființă, o atitudine deschisă, caldă, față de una închisă, rece. Problema care se pune este dacă putem soluționa în acest fel incompatibilitatea dintre geniu și omul comun, dacă poemul lui Eminescu are nevoie de o corectare ideologică din perspectiva unei filosofii evdemonologice. Theodor Codreanu caută și găsește în ediția de *Opere* eminesciene, volumul al VI-lea, în comentariile Aureliei Rusu, un fragment din articolul lui Eminescu, *Economia națională*, din perioada studiilor berlineze, publicat integral în *Fragmentarium*, p. 152—171. Se vede de aici că Eminescu nu era un pesimist în viața practică, din moment ce scrie : „Nu e nici un om mulțămit de-a rămîne etern pe același punct — omul e oarecum naștere eternă. Această devenire eternă află în om o putere numai mărginită. Din această contradicțiune a puterei mărginite și a destinațiunii nemărginite rezultă ceea ce numim viață omenească. Viața e luptă prin care omul traduce destinațiunea sa, intențiunile sale în lumea naturei". Theodor Codreanu vede în acest text o îndepărtare a lui Eminescu de filosofia lui Schopenhauer. Este însă mai degrabă o apropiere, fiindcă și Schopenhauer atribuie geniului un destin, acela de a urmări un scop obiectiv, creația, nu interesul personal. „De aceea, scrie Schopenhauer, numai oamenii cu totul ieșiți din comun, foarte puțini la număr, al căror fond sufletesc serios și adevărat nu se reduce la urmărirea intereselor personale și la lucrurile practice, ci sînt preocupați de scopuri obiective, avînd o valoare teoretică, numai aceștia sînt în stare să conceapă esența lucrurilor și a lumii, deci adevărurile ultime ale existenței, și să le exprime într-un anumit fel."

Scanned with OKEN Scanner

Numărul 36 al colecției „Eminesciana“ cuprinde cartea lui Dumitru Tiutiuca, *Creativitate și ideal* (Junimea 1984), titlu care duce la D. Caracostea *Creativitatea eminesciană* (1943), de a cărui *Artă a cuvîntului la Eminescu* (1939) noul exeget se delimitează totuși, pornind de la o afirmație a poetului însuși : „Tabolurile ce mi le închipuiesc le văd în culori cu față cu tot înaintea ochilor, pe cînd vorbele nu sînt nici la jumătatea înălțimii acelor figuri cvasi-vii ce mă-ncîntă în reveriile mele.“ Caracostea își împrumutase metoda (faimoasa Wortkunst) de la Oskar Walzel. După Dimitrie Tiutiuca esența limbajului poetic nu era la Eminescu arta cuvîntului, perfecționarea lui continuă, căci esența literarității este non-lingvistică, poezia fiind „o învingere a cuvîntului și nu o exaltare a lui“. Cît despre creativitate (termen acceptat în *Micul dicționar enciclopedic)* cu sensul de producere de valori, trebuie spus că el nu figurează în dicționarele franceze sau italiene, fiindu-i sugerat probabil lui Caracostea de Croce în a cărui estetică intuiția este echivalentă cu expresia în scopul împăcării criticii de conținut cu critica exclusiv formală.

Sîntem desigur de acord că opera lui Eminescu trebuie privită totdeauna din perspectiva întregului. Dumitru Tiutiuca caută în cartea sa, din această perspectivă, cîteva motivații ale creativității, zece în total și pe care le investighează sub raportul epicureismului estetic, al spațiilor claustromorfe, al esteticii privirii, uitării-amintirii, visului, gîndirii, orfismului cuvîntului, ușor-măruntului, finalității etice și al iluminărilor. În toate sînt observații

interesante, dar și lucruri discutabile. De pildă, că în cadrul idealului unei iubiri intelectualizate, decente și estetice în același timp, s-ar putea interpreta *Luceafărul* „și ca o nevinovată și dulce minciună spusă de o fată îndrăgostită, aflată la vîrsta trăirilor pubertine ce-o conduc la contopirea quijotică cu o realitate plămădită de mintea ei, ca o antrenantă și nevinovată ispită în jocul dragostei". Eminescu simplu poet idilic-sentimental, feminin, fără idee, furat de propriile-i himere ? Luceafărul nu-i decît proiecția visului Cătălinei ? De ce se pun în paranteză naratorul, poetul, creatorul nu numai al lui Hyperion, dar și al Cătălinei și al lui Cătălin ? „Tensionalitatea estetică" a poemului stă în faptul că Hyerion, creatorul, devine recreatul ? Hyperion e confundat aici cu Demiurgul care însă, în poem, este și el creație a lui Emniescu, creație în stare de veghe și nu de somn. Dumitru Tiutiuca repetă *Steaua din oglinda visului de* Petru Mihai Gorcea, cel amețit de nesomnul capodoperelor.

Mai plauzibilă mi se pare interpretarea *Luceafărului* ca dramă de opoziții a două medii ireconciliabile, cer și pămînt, amplificată în cîteva metafore printre care și cele de muritor-nemuritor, efemer-etern. Cătălina fiind muritoare, vede pe nemuritorul Luceafăr drept mort în cele două întrupări ale lui, ca înger și ca demon, căci pentru omul contingent, nemuritor e numai cine a murit, orice om fiind altfel dator cu o moarte. De remarcat că tînărul cu păr de aur „mort frumos cu ochii vii / Ce scînteie-nafară" e imaginea naratorului, nu a fetei, care vede în Luceafăr întîia dată o ființă de vis, un înger frumos, dar fără de viață, un mort cu ochii de gheață, iar a doua oară o ființă tot de vis, un demon cu ochii grei și privirea arzătoare. Așadar, nemurirea simbolizată de poet prin imaginea mortului frumos cu ochii vii nu convine fetei, prizonieră a condiției sale diferite, chiar dacă viața sfîrșește cu moartea. Mai curios este că și pentru Dumitru Tiutiuca, portretul unui mort frumos cu ochii vii este („spunea și Alain") înspăimîntător de privit, urît. Cît despre senzația de înghețare sau ardere produsă fetei de ochii Luceafărului în întrupările lui, ar sugera și moartea și viața, ca în mitul Meduzei (care însă împietrea cu părul său de șerpi) și al lui Agni — focul care, spre a se naște,

trebuia să-și devoreze propriii părinți. Realitatea e că ceea ce îndepărtează pe fată de Luceafăr e doar faptul că el este nemuritor, ceea ce va să zică pentru ea „de dincolo", mort.

Complicații inutile aduce Dumitru Tiutiuca și cînd scrie că „Demiurgul ori nu înțelege rugămintea lui Hyperion, ori nu vrea să înțeleagă pentru că îndeplinirea ei este peste puterile lui". Rugămintea lui Hyperion era să fie dezlegat de „greul negrei veșnicii", să i se ia nimbul nemuririi, să fie întors în haos, să-împărtășească soarta tuturor oamenilor, să fie adică muritor. Demiurgul răspunde că lumea lui e fără timp și loc și nu cunoaște moarte, încît rugămintea sa nu are sens. Numai pămîntul e rătăcitor, pe cînd cerul e imuabil. Hyperion cere o oră de iubire, Demiurgul îl trimite să vadă singur pentru cine a vrut să moară. Se mai poate susține că Hyperion a cerut „nemurirea prin dragoste", fiindcă îl domina o „sete de repaos" ? În acest caz trebuia să ceară, cum a și cerut, absolvirea de nemurire, moartea, altfel ar trebui să înțelegem că eternitatea e neantul însuși. Poetul, scria G. Călinescu, lucrează cu simboluri și metafore și orice sistematizare a acestora e menită să ducă la bizarerii. Setea de repaos este similară celei din versul „Sînt însetat de somnul pămîntului s-adorm" care în *Apari să dai lumină, O stingă-se a vieții...*, într-o variantă la postuma *Renunțare* și în fragmentul *Cine ești* par o traducere din *Moïse* de Vigny („Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre").

Afirmație împotriva celor care pornind de la Tudor Vianu au văzut în personajele simbolice din *Luceafărul* voci ale poetului : „De observat să spectator-comentatorul își apropie de cele mai multe ori punctul de vedere de al lui Hyperion, dar fără a se confunda cu el, așa cum crede lectura alegorică. Vocea poetului nu este în fond fidelă nici unuia dintre personajele-eroi și poate nici a tuturor la un loc..."

Lucrarea se încheie cu cinci glosse eminesciene (O problemă de geneză a *Luceafărului*, Coincidența contrariilor în *Luceafărul*, Personalitate și curent, Reconsiderare a epigonismului și Prerenascentism baroc ?) unde derutează faptul că G. Călinescu e contrazis prin Al. Bojin. După

Scanned with OKEN Scanner

Dicționarul mitologic al lui P. Grimal, Hyperion nu înseamnă „cel de peste nori", ci „celui qui va au-dessus (de la Terre)". (Dan) Bota se scrie corect Botta. Poemul eminescian citat cu titlul *Cîntecul omului* se cheamă în realitate *Mușatin și codrul*. Multe versuri eminesciene sînt citate cu greșeli, nu numai de tipar : „uitării să *mai* (în loc de *mă dai*" ; unde *voi* (în loc de *vei*) găsi cuvîntul" ; „Adevăr scăldat în *minte*" (în loc de *mite)* ; „De cît ești, (în loc *din* cît ești de copilă") ; „Vezi tu, *zise* (în loc de *zice* umbra) ; „Cu *mărci* (în loc de *mări)* adormite" ; „Un punct *se (în loc de s-a)* contrage". Desfigurate de greșeli apar versurile din Dante : „*de nom* (în loc de *ch'om)* non s'accorge" ; „rapide e *properve"* (în loc de *proterve)* ; „*de'è* (în loc de *ch'ei* ditta dentro", „*Quardate"* în loc de *Guardate* etc. Autorul crede că dorința, ardoarea sacră, se evidențiază la Dante și la Eminescu prin frecvența cuvîntului *sete,* exemplificată la Eminescu prin versul „Setea liniștei eterne care-mi sună în urechi", iar la Dante prin sintagma „quest'arco saetta" (acest arc săgetează) de unde rezultă că substantivul setea este tot una cu verbul *săgetează*. Redactorul de carte, Virgil Cuțitaru, eminescolog și el, n-a corectat.

Scanned with OKEN Scanner

Fantasticul eminescian

N-am auzit sau văzut pe cineva să facă vreun caz de critica lui Nicolae Ciobanu care, de o vreme, publică prin reviste și apoi în volum un fel de studiu mimînd eseul asupra unor probleme tratate și nu de oricine, ci de mari autorități. Sub un titlu care nu corespunde conținutului cărții, *Eminescu — Structurile fantasticului narativ*, Nicolae Ciobanu ne oferă în colecția „Eminesciana" (Junimea, 1984) o lucrare destul de modestă, mai jos de nivelul studiului de acum două decenii al lui Eugen Simion, *Proza lui Eminescu*.

Titlul este într-adevăr înșelător, lucrarea lui Nicolae Ciobanu n-are nimic de a face cu analizele structurale, nici măcar, după cum singur spune într-un loc, cu sintaxa interioară a materiei, se reduce doar la depistarea unde există și de foarte multe ori nu există a ceea ce înțelege el că este fantasticul în proza literară a lui Eminescu.

Este posibilă o estetică a fantasticului eminescian? Nicolae Ciobanu încearcă s-o extragă din basmul *Făt-frumos din lacrimă* și fragmentul *Archaeus*. Mircea Eliade susținea în 1939 că o bună parte din produsele folclorice își au obîrșia în degradarea unei teorii (simbol, mit, magie) arhaice. De obicei scriitorii culți resuscită în basm sensurile originare, pierdute, făcînd să trăiască, după uzanțele ei, o lume ce părea de mult apusă. Eminescu va fi fost înrîurit, dar Nicolae Ciobanu nu face trimiterea, de Schopenhauer și a sa *Versuch über Geistersehn*, unde basmul e definit ca o răsfrîngere a somnului în starea de veghe, ceea ce motivează recursul atît de des al poetu-

lui la realitatea visului, la spațiul oniric. Cu atît mai mult, cu cît în *Archaeus* Eminescu vorbește, pornind tot din Schopenhauer, de vis ca posibilitate unică de eliberare din determinările de timp și loc. Aceasta fiind estetica, nu vedem totuși mai clar care e morfologia și care sînt funcțiile fantasticului la Eminescu. Este necesar să analizăm romanul *Geniu pustiu* numai pentru a găsi cîteva „intrusiuni ale visului fantastic" ? De altfel ni se spune că miraculosul vis în care Toma Nour copil adoarme la mormîntul mamei sale provine din „ciclul apocrifelor (seria *Adormirea Maicii Domnului*), intens răspîndite și prin intermediul *Mineelor*". N. Cartojan, citat aici, nu putea să facă o astfel de confuzie între scrierile apocrife, necanonice, și cele de slujbă, oficiale, precum mineile.

Există fantastic în *Cezara, Iconostas și Fragmentarium, Toma Nour în ghețurile siberiene?* În *Geniu pustiu* erau doar o predispoziție a lui Toma Nour pentru „visarea fantasticizantă", o „viziune fantasticizantă" a autorului la un moment dat și cîteva proiecții ale aceluiași „descriptive oniric-fantasticizante". În fragmentul *Moartea Cezarei* Eminescu însuși vorbește de „fantasticitatea luminei de fulger". Fulgerul nefiind în genere fantastic, cuvîntul fantasticitate e metaforic, înseamnă ca și, asemenea fantasticului, dar nu chiar fantastic. Așa e interpretat și de Nicolae Ciobanu care face din el un titlu de capitol în lucrarea sa : *Aura fantasticității romantice*, folosindu-l în numeroase contexte. Avem deci o „fantasticitate romantică" în timpul revoluției din 1848 în Ardeal, viziuni de o „fantasticitate grotescă" ale eroului Toma Nour, în fine „fantasticitate medievalizant—romantică" a portretului uman în *Cezara*.

„Fantasticul, scrie Adrian Marino în *Dicționar de idei literare*, nu constituie o calitate a obiectelor, ci doar a raporturilor dintre obiecte". Prin urmare fantasticul e greu sesizabil „pe cuprinsul momentelor a căror fabulozitate se bizuie pe resorturile oferite de elementul miraculos" în *Făt-Frumos din lacrimă*, nu se găsește în „fastuozitatea exotico-arheologică a peisajului deja cunoscut din poemul *Egipetul*", nu trebuie confundat cu „fenomenul de impurificare a miraculozității folclorice", nici cu efectele de „spectaculozitate" a unor imagini sumbre,

a unor evocări epice, a unor trasee narative sau a unor comportări demonice. Mai simplu s-ar fi putut spune: fabulosul, fastuosul, miraculosul, spectaculosul nu sînt identice cu fantasticul, pot lăsa doar impresia... fantasticității.

Nicolae Ciobanu pare a avea idee de filozofia din *Sărmanul Dionis* (nu luare în ușor a teoriei aprioricității kantiene a formelor intuitive, ci înțelegerea schopenhaueriană a timpului și spațiului, ca modalități ale substanței, compusă dintr-un număr de archei, modele eterne, umbre ale individului fizic, de a se regenera veșnic, modalități de care nu ne putem elibera decît în vis, cînd redevenim archei, părți ale unui tot existent în substanța veșnică simultan în baza unei armonii prestabilite), dar crede că G. Călinescu greșea negînd caracterul ei de nuvelă fantastică. De fapt Călinescu nu neagă fantasticul nuvelei lui Eminescu, susține doar că pentru a fi una în felul lui Poe sau Hoffmann „ar trebui să aibă un cifru care să se deslege pînă la fine", în vreme ce *Sărmanul Dionis* „n-are arcane, ci rămîne enigmă de la început pînă la sfîrșit". „Numai tonul în genere al nuvelei, zice altă dată Călinescu, e acela al povestirilor lui Edgar Poe și ale lui Hoffmann", cît despre materia povestirii, ea aparține în *Sărmanul Dionis* poeziei. Așa stînd lucrurile, „încercarea de a dezlega rațional simbolul duce la absurditate, fiindcă poemul nu e tratarea pas cu pas a ideii, ci absorbirea, sublimarea ei. Ambiguitatea dintre vis și realitate, imposibilitatea practică de a disocia net logica poetico-filosofică de logica narativ enigmistică definește, recunoaște și Nicolae Ciobanu, „tehnica fantasticului eminescian".

În ultima vreme s-a susținut că sub titlul *Aur, mărire și amor* Eminescu intenționa să scrie un roman pe tema metempsihozei și a veșniciei formelor universului preparat de două texte postume *Archaeus* și *Umbra mea* și care ar fi cuprins în continuare cele două nuvele publicate de G. Călinescu sub titlul *Avatarii faraonului Tlà, Istoria unei lacrime, Fragment*, bucata *Aur, mărire și amor, Moș Iosif, La Curtea cuconului Vasile Creangă, Falsificatorii de bani*, posibil *Iconostas și Fragmentarium, Visul unei nopți de iarnă* și *Moartea lui Ioan Vestimie*. Desigur nu toate aceste nuvele ar fi avut sau au, așa cum

au rămas, caracter fantastic. Cu ultima, Nicolae Ciobanu crede că ne îndreptăm spre o nouă vîrstă a fantasticului pe care însă Călinescu o identifică în poezia lui Edgar Poe *A dream within a dream* : „Visătorul care a visat că e mort, se întoarce acasă, se culcă și printr-un concentrism nu rar în onirică, visează că visează". Nuvela e neterminată, ceea ce înseamnă că Eminescu mai medita la încorporarea ei în *Aur, mărire și amor*.

Stilul de idei al lui Nicolae Ciobanu lasă adesea de dorit. În loc de *ideație* (proces de formare și înlănțuire a ideilor) zice *ideatică* prin substantivizarea unui adjectiv care înseamnă referitor la idei, iar din substantivul *metempsihoză* scoate adjectivul *metempsihotic*, o dată și metapsihotic („întruchipări metapsihotice ale faraonului").

Scanned with OKEN Scanner

Eminescu traducător

Nu știu dacă *Opere* este cel mai bun titlu pentru conținutul caietelor eminesciene cunoscute numai de specialiști mai înainte și editate integral întîia oară de Magdalena D. Vatamaniuc sub denumirea sugerată de poetul însuși *Fragmentarium* (Ed. șt. și enc., 1981). Această ediție a înlesnit accesul diverșilor oameni de știință și în special profesorului ieșean Dan Petrovanu de a recunoaște în însemnările eminesciene nu atît note de curs sau articole proprii, cît mai ales traduceri, adaptări, excerpte din opere abia acum relevate. Dintre acestea, Aurelia Rusu a publicat în al șaptelea volum din ediția sa eminesciană eseul *Cultură și știință, Bildung und Wissenschaft — Bildung und Schönheit* din cartea lui Moritz Lazarus *Das Leben der Seele* și publică în volumul al optulea (Minerva, 1986), împreună cu Dan Petrovanu, alte traduceri, precum *Teoria mecanică a căldurii (Die Naturkräfte in ihrer Wechselbeziehung* de Adolf Fick), *Observațiuni asupra puterilor naturii nevietuitoare (Bemerkungen über die Kräfte der unbelebten Natur* de J. R. Mayer), traduceri fragmentare din *Principii de știință socială* (în versiunea germană a lui Carl Adler *Die Grundlages der Socialwissenschaft*, I—III, 1863—1864) de economistul american Henry Charles Carey, adnotări, însemnări fugare, reflecții. Descoperirea cărții lui Adolf Fick, *Puterile naturii în raportul lor reciproc*, apărută la Würzburg, în 1869, care a servit lui Eminescu pentru traducerea cu titlul dat de el *Teoria mecanică a căldurii*, îi aparține în exclusivitate lui Dan Petrovanu. Descoperirea are drept consecință temperarea entuziasmului celor care, luînd

Scanned with OKEN Scanner

textul drept operă originală, ajungeau la concluzia că Eminescu era la curent cu toate noutățile apărute în fizică în vremea sa, cu marii fizicieni și operele lor fundamentale.

În marginea cărții lui Fick, Eminescu introduce, destul de rar, cîte o reflecție precum paranteza de la sfîrșitul acestui pasaj. „Cu alte cuvinte : un corp cuprinde la temperatura gheții ce se topește o cantitate de căldură, care e de 273 de ori mai mare decît cantitatea de căldură care trebuie pentru a încălzi pe același corp cu un grad din scara centesimală. (Aci însă corpul conservă cele trei mișcări absolute — a curbei în infinit a universului, a rotațiunii pămîntului în jurul soarelui, a rotațiunii acestuia împrejurul axei sale)". Socotind că întreg textul aparține lui Eminescu, George Munteanu pune întrebarea : „Unde-s aici orizonturile prin care G. Călinescu făcea din opera eminesciană un univers hotărnicit de semiarcul dintre viață și moarte, considerate în vechea accepție ?". Ei bine, printr-o supremă generalizare de intuiție pre-einsteiniană asupra curbei în infinit a universului", Eminescu a contrazis, crede George Munteanu, *avant la lettre* (sic) opinia călinesciană : „Așadar descoperind prin pură intuiție de geniu, la ieșirea din adolescență, adevărurile fundamentale despre *existență,* despre lumea în sine, Eminescu a avut în jurul vîrstei de treizeci de ani satisfacția să și le vadă confirmate de cei mai străluciți oameni de știință ai veacului său". Aproape nu-ți vine să crezi că Eminescu a mai simțit nevoia să traducă pe Fick, Mayer și alții care nu întrevedeau încă pe Einstein.

Cel mai entuziast apărător al descoperirii lui George Munteanu a fost o vreme Theodor Codreanu („Intuind curba în infinit a universului, Eminescu dovedește o perspicacitate uimitoare, fiindcă universul nu i se prezintă a fi static sau pseudo-static, ci pulsatoriu și în rotație"). Pînă și în lucrarea sa din 1984 *Eminescu — Dialectica stilului* mai era de părere că „a-i refuza poetului orice intuiție pre-einsteiniană, cum se mai întîmplă și azi în numele unei înguste fidelități față de G. Călinescu, înseamnă a-l deservi pe Eminescu, înseamnă a deservi cultura națională, în sensul că faima universală a poeților depinde în mare măsură de ideile pe care le vehiculează critica".

Scanned with OKEN Scanner

Înscriindu-se printre infidelii lui Călinescu, Theodor Codreanu apelează pentru explicarea cosmogoniei din *Scrisoarea I* la *Filozofia integrării* (1980) de Virgil Stancovici : „Pe de o parte, există un sens *entropic*, de degradare energetică („instinctul van" apropiat de voința schopenhaueriană), pe de alta un sens negentropic prin refacerea unității contrariilor și revenirea la increat, la repaos, Imnul indian al creațiunii și Bătrînul dascăl marginează reintrarea universului în neființă. Sînt cele două forțe — de repulsie (expansiunea) și de atracție, forțe care au dus cu gîndul la structura pulsatorie a universului înaintea contemporanilor noștri".

Theodor Codreanu nu are nici o îndoială că textul *Teoria mecanică a căldurii* este original și crede că „polemizînd cu Robert Mayer care susținea că soarele, prin meteoriții care vin din cosmos, își asigură energia constantă și perpetuă, Eminescu invocă legea entropiei". Urmează un citat din eseul pe care Theodor Codreanu îl atribuie lui Eminescu și care este în realitate cuvînt cu cuvînt tradus de Eminescu din *Die Naturkräfte in ihren Wechselbeziehung* de Adolf Fick (vezi ediția Aurelia Rusu, p. 99—100) : „Sub denumirea de al doilea principiu al teoriei mecanice de căldură *Clausius* a stabilit și întemeiat o teză care ne permite a răspunde în mod definitiv la această chestiune. (O frază lipsă din textul german.) Dacă al doilea principiu e exact și se aplică și la temperaturi cari sînt în soare și alți corpi și mai fierbinți, atunci putem să susținem, nu numai prin sistemul nostru solar, dar pentru tot universul în genere, că căldura preschimbată în tensiune mecanică nu se poate să se reschimbe toată în căldură, și pentru că schimbarea dentăiu se operează pururea, toată puterea din univers ar trebui la urma urmelor să primească forma clădură și toate diferențele de temperatură s-ar egala. Atunci întreg lanțul proceselor fizicale n-ar mai putea să fie un ciclu care se-ntoarce în sine însuși, la a cărei scurgere repetată universul să persiste ca întreg într-o stare pururea identică. Din contra, universul ca întreg ar părea atunci un proces de dezvoltare, care tinde spre o anumită țintă. Iar ținta ar fi, precum am zis, egalizarea tuturor deosebirilor

Scanned with OKEN Scanner

de temperatură — în sensul fiinţelor organice — *moartea universală*".

Fick citează cartea lui Rudolf Clausius *Abhandlung zur mechanischen Wärmtheorie*, Braunschweig, 1867, din care deci Eminescu nu a tradus capitolul *Satz von der Erhaltung der Arbeit*, cum s-a crezut. Cît despre Fick, nimeni n-a susţinut că-l anticipează pe Einstein.

Scanned with OKEN Scanner

Caragiale și Caragiale

Aproape toate problemele de istorie literară în legătură cu Caragiale fiind rezolvate de Șerban Cioculescu în lucrările sale *Viața lui Caragiale — Caragialiana*, reunite în volumul din 1977, sînt puține lucruri care mai rămîneau de elucidat în legătură cu opera marelui clasic. Contribuții noi s-au adus cu privire la Caragiale și începuturile teatrului european modern, apoi cu Al. Călinescu în *Caragiale și vîrsta modernă a literaturii* (1976) și Maria Vodă Căpușan în *Despre Caragiale* (1982). Mai ales ultimele două studii încercau o înnoire a interpretării operei prin mijlocirea analizei structurale și a hermeneuticii. Studiul lui Florin Manolescu, de care ne ocupăm în continuare, poartă tiltul *Caragiale și Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii.* (Cartea românească, 1983) și-și are puntul de plecare în introducerea la antologia lui Martin Shurpick, *Spieltheorie und Sozialwissenschaften* din 1965. O atenție specială dă Florin Manolescu și esteticii receptării literaturii întemeiată de Hans Robert Jauss, estetică ținînd seama de orizontul de așteptare al publicului, de funcția de plăți a unei epoci („în numele cui și de către cine sînt acceptate sau respinse textele unei literaturi", de oferta de participare a scriitorului, de aprecierea textului ca mărime negociabilă și de structura de apel a textului (Wolfgang Iser, *Die Appelstruktur der Texte, 1970).*

Caragiale practică încă de la început jocul cu două strategii. Pe față pare a accepta modelul consacrat, iar în ascuns cultivă inovația, dînd glas vocației sale. Succesul inovației e pregătit de succesul identificării cu gustul public. Acceptat ca traducător al tragediei în versuri

Scanned with OKEN Scanner

Roma învinsă în 1877, va triumfa cu comedia *O noapte furtunoasă* în 1879. Caragiale și Caragiale. Între 1873—1878 timpul era al poeziei și al retoricei, al genului cult. Există un Caragiale următor al acestor orientări și altul care optează pentru proza antiretorică și genul sau speţele populare, paraliterare. Egalizarea genurilor și speciilor și emanciparea literaturii mici stau la baza revoluției literare a lui Caragiale. „Se poate spune, scrie Florin Manolescu, că, după cum tragediile lui Racine sau ale lui Corneille se întemeiază pe vechea literatură clasică, pe istorie și pe mituri, tot astfel comediile lui Caragiale se sprijină, fără nici un fel de complexe, pe spectaculoasa paraliteratură a gazetelor cotidiene, pe literatura lui Anton Pann sau pe propriile anecdote din *Ghimpele* și din *Claponul*". Mecanismul acestor mutații este urmărit permanent. În 1890 Caragiale înlocuiește comicul cu tragicul în teatru și în proză, aparent înșelînd așteptarea publicului sau chiar bruscînd-o. Revine la registrul comic în schițe care nu sînt decît o comedie „à tiroirs" spre a bloca încă o dată programele vechi prin povestiri și a oferi un joc cu programe multiple în jurnalistică. Din toate acestea, contemporanii, cu excepția lui Maiorescu, au înțeles prea puțin sau, ca D. Sturdza, care l-a respins la Academie, n-au înțeles nimic. Există o altă dualitate a spiritului lui Caragiale. Alături de cel care *scria* și *vorbea* era un Caragiale care *sugera*. Astfel el ilustrează condiția oamenilor care „știind mai multe decît pot spune, reușesc să găsească în cele din urmă formula de a spune tot ce știu". O impresie pe care o lasă cartea lui Florin Manolescu însuși. Iată o considerație asupra receptării scriitorului în timp : „Este foarte posibil ca sistemul de răspuns și normele înalte ale secolului XIX să-l fi constrîns pe Caragiale, în 1895, să renunțe la comediile care îi aduseseră numai necazuri și să caute consacrarea prin drama *Năpasta* sau prin nuvelele *O făclie de paște* și *Păcat*... Dar nu e curios ? În prima generație, aproape toți comentatorii lui Caragiale i-au reproșat că nu s-a ocupat de subiecte mai profunde. În generațiile următoare însă, aproape toți criticii au regretat că scriitorul și-a risipit verva umoristică mai mult în viață decît în scris, și că mult citatul

Scanned with OKEN Scanner

proiect de comedie *Titircă, Sotirescu § C-ie* a rămas nerealizat !"

Studiul lui Florin Manolescu nu se oprește la considerații generale, merge adesea la luminarea detaliului. Aflăm astfel că „Frumoasa Giurgiuveancă" de care se teme ginerele din *O soacră* era o criminală care-și otrăvise soțul și copilul, după cum relata ziarul *Românul* din 5 martie 1882, că misterioasa „carte a lui Matei" citată de Catindat în *D-ale Carnavalului* era manualul medicului italian Cesare Mattei intitulat în traducere românească *Noul și adevăratul vademecum al electro-homeopatiei, sciința nouă care curarisește sîngele și însănătoșește organismul* (vezi în ziarul *Poporul* din aprilie 1885 articolul lui N. Bassarabescu despre *Medicina Matei).*

Farsa *O soacră* a fost socotită de toți comentatorii cea mai slabă dintre toate piesele lui Caragiale. „În realitate, scrie Florin Manolescu, *O soacră* este în întregime o *parodie,* care face parte din altă serie literară decît seria comediilor originale, și chiar dacă modelul ei de referință este unul mai general, ar fi trebuit să se observe că nu răutatea soacrelor și nici pasiunea chelnerului Victor pentru Fifina reprezintă tema adevărată a piesei, ci încăpățînarea caraghioasă a acestor personaje de a trăi în atmosfera *gazetelor* sau a *romanelor populare* de la sfîrșitul secolului XIX, și de a încerca să pună în practică toate clișeele lor".

Cu privire la *D-ale Carnavalului,* Florin Manolescu susține că este piesa „cea mai puțin reușită din punct de vedere tehnic", conținînd unele inadvertențe, precum apariția nemotivată în actul I a lui Crăcănel la frizeria lui Nae Girimea, declarațiile contradictorii ale Catindatului în legătură cu costumul său de bal, faptul că în actul III Crăcănel cere chibrituri pentru a aprinde o lampă, după ce în actul II își aprinsese, monologînd, singur țigara. Demne de reținut sînt observațiile cu privire la final: „După cum știm, actul întîi al piesei se încheie cu scoaterea unei măsele sănătoase, gest pe care criticii l-au considerat la început ca pe un fel de exhibiție frivolă, tipică spectacolelor de circ. Dar la sfîrșitul piesei, cînd Catindatul este apucat din nou de dureri, Iordache ia o pereche de foarfeci mari și *vine cu ele încruntat, clătinîn-*

Scanned with OKEN Scanner

du-le ca la tuns, gest suficient pentru a da celui bolnav senzația vindecării. Din nou un final de piesă trimite la Caragiale spre general și spre simbol, căci în cazul acesta *foarfeca*, în loc de *clește* și gestul *tunsului*, în locul scoaterii unei măsele, se substituie adevăratei realități, pentru a deveni metafora aparent veselă a minciunii și a existenței personajelor din comedie".

În sfîrșit o afirmație despre eroul din *Conu Leonida față cu reacțiunea* : „Construit pe întîlnirea dintre teorie și practică, dintre spațiul domestic închis și spațiul larg al existenței sociale, și pe dialectica relațiilor dintre victimă și erou, Leonida este cel mai complex și mai modern personaj al comediilor lui Caragiale, în ciuda datelor sale istorice, iar textul, judecat în întregime, are densitatea unei mari capodopere, din care nimic nu se mai poate clinti."

Sînt considerații care nu s-au mai făcut și care trebuie socotite printre cele mai pătrunzătoare și mai adînci despre Caragiale din ultima vreme.

Scanned with OKEN Scanner

Un eseu despre Creangă

Amintiri din copilărie, opera de maturitate a lui Ion Creangă, nu e o autobiografie, ci un roman, cum intuise încă din 1882 Titu Maiorescu, scriam în *Istoria literaturii române*. Mă refeream la un pasaj din articolul lui Maiorescu *Literatura română și străinătatea*: „Citirea unor romane și nuvele ca *Lascar Viorescu* de Kotzebue, ca *Buna pescuire* a spaniolului Alarcon, ca *Rabbiata* a lui Heyse, ca *Gura satului* de Slavici, *Amintirile din copilărie* de neprețuitul Creangă, *La mare au diable* și *Petite Fadette* de George Sand, *Madame Bovary* de Flaubert, *Memoriile unui vînător* și *Nov'* de Turgheniev, *Norocul în Roaring Camp* de Bret-Harte, *David Copperfield* de Dickens și mai presus de toate *Ut mine Stromtid* de Fritz Reuter, ne-a întărit în convingerea că se poate formula de-a dreptul un nou principiu estetic în privința romanului modern...". Într-adevăr, cine poate lua drept date autobiografice prinderea unei pupeze, smîntînirea oalelor, furtul unor cireșe, înfruptarea din pomul mortului pe vreme de ciumă și alte întîmplări ? Ele au fost născocite în *Amintiri din copilărie* pentru a provoca hazul cititorilor și nu figurează în autobiografia oferită de autor în 1878 pentru Albumul Societății Junimea din Iași. De aceea scria și G. Călinescu în prefața ediției sale din Creangă din 1953 (nu însă și în *Viața lui Ion Creangă* din 1938 republicată în 1964 sub titlul *Ion Creangă, viața și opera)*: „Prin basme, completînd *Amintirile*, I. Creangă a făcut romanul vieții țăranului din anume timp și loc, ridicîndu-se la general prin tipizare, fără a șterge toate particularitățile istorice, geografice și individuale". De altfel, multe romane au caracter autobiografic precum,

Scanned with OKEN Scanner

între cele citate de Maiorescu, *Din anii mei de opincar* (1862—1864) de Fritz Reuter.

În eseul său, *Ion Creangă — spațiul memoriei* (Junimea, 1984), pornind de la ideea că romanul ar conține numai ceea ce poate fi crezut, ceea ce e verosimil, pe cînd autobiografia ceea ce trebuie crezut, ceea ce e adevărat, Ioan Holban consideră că *Amintiri din copilărie* nu este un roman, ci o autobiografie. Întrebare care se pune numaidecît : de unde știm noi că este adevărată întîmplarea cu prinderea pupezei din tei și încercarea de a o vinde la oraș ? Aș zice că faptul e mai curînd verosimil și că poate fi crezut în roman, nu în viața lui Ion Creangă.

Abstracție făcînd de socotirea *Amintirilor* drept autobiografie, Ioan Holban discută opera aplicînd principiile moderne ale naratologiei mai ales din Gérard Genette, *Figures*, II. (*La littérature et l'espace* : *Frontières du récit*, *Vraisemblance et motivation*). Ni se vorbește de mimesis și diegezis (imitarea naturii și povestire), de eu erou și eu narator, de cod intradiegetic (privind relațiile dintre narator și eroul textului) și cod extradiegetic (privind relațiile dintre scriitor și epocă). Un capitol analizează structurile temporale (timpul lecturii, matricea narativă, încălcarea ordinii cronologice și retardarea narațiunii, categoriile temporale și fețele discursului), alt capitol narațiunea și diegeza și altul codul cultural din *Amintiri*. Aproape la fiecare pas autorul simte nevoia de a se sprijini pe un autor din cei traduși la Editura Univers și pe opere de dată recentă. Figurează astfel Wayne C. Booth cu *Retorica romanului* (tr. de Alina Clei și Șt. Stoenescu, 1976), A. J. Greimas cu *Despre sens*, *Eseuri semiotice* (tr. de Maria Carpov, 1975), Luigi Pareyson, *Estetică*, *Teoria Formativității* (tr. Marian Papahagi, 1977) ; D'Arco Silvio Avale, *Modele semiologice în „Comedia" lui Dante* (tr. Ștefania și Marin Mincu, 1979), Pierre Fontanier, *Figurile limbajului* (tr. A. Constantinescu, 1977), Victor Șclovski, *Despre proză*, II (tr. de Irina Cristu, 1976), Gérard Genette (tr. de Angela Ion și Irina Mavrodin, 1978), Michel Butor, *Repertoriu* (tr. de Constantin Teacă, 1979). Alte cărți citate : Norman Friedman, *Point*

Scanned with OKEN Scanner

of View in Fiction, 1955, Ph. Stevick, *The Theory of the Novel*, 1967, A. A. Mendilow, *Time and the Novel*, 1952, Roland Barthes, *S/Z*, 1970, Edward Bullogh, *The Problems of Aesthetics*, 1953, Ford Madox Ford, *Now to Road a Novel*, 1957, Paul Goodmans, *Structure of Literature*, 1954, Jean Pouillon, *Temps et roman*, 1946, Harald Weintrich, *Le temps*, 1973, Maurice Halbwasch, *Les Cadres sociaux de la memoire*, 1952, Maurice Jean Lefebre, *Structures du discours de la poésie et du récit*, 1971, Jean Rousset, *Forme et signification*, 1963, Robert Humphrey, *Stream of consciousness in the modern novel*, 1954, Roland Bourneuf-Real Quellet, *L'Univers du roman*, 1972, Percy Lubbock, *The Craft of fiction*, 1921.

Uitînd că se ocupă de o autobiografie (după opinia sa) și nu de un roman, Ioan Holban scrie într-un pasaj : „Granița dintre povestire și prezentare (la Wayne C. Booth și Percy Lubbock), narațiune și descriere (la Gérard Genette, Bourneuf și Percy Lubbock), narațiune și comentariu (la Harald Weinrich) este evidentă atît în romanul anteflaubertian, studiat de Wayne C. Booth, cît și în cel de după Flaubert, pe care îl are în vedere Gérard Genette". În alt pasaj, autobiografia lui Creangă anticipează „experiențele" lui Gide și Proust : „Prin convergența acestor două moduri de povestire și prezentare a vieții, Creangă oferă o imagine a sinelui, a ființei în toată complexitatea și istoria sa. Recrearea sinelui prin intermediul celor două coduri, aparținînd naratorului și eroului, îl apropie pe scriitorul humulestean de experiențele lui Marcel Proust și André Gide". Peste tot autorul e atent la structura operei și foarte rar la valoarea ei estetică. Iată un alt pasaj de acest fel : „Raportul dintre povestire și prezentare corespunzător celui stabilit între eroul și autorul cărții : prezentarea se face prin intermediul vocii autorului și al categoriei temporale a timpului scriiturii, iar povestirea se organizează din punctul de vedere al eului erou pe coordonatele timpului evenimențial. Instanța care unește cele două modalități de evocare din *Amintiri* este eul narator. „În matricea narativă structurată de categoria temporală a timpului amintirii, vocea naratorului prezintă și povestește trecutul..." Un singur citat (introducerea la capitolul al doilea al *Amintiri-*

Scanned with OKEN Scanner

lor : „Nu știu alții cum sînt...“) e folosit de șapte ori pentru a ilustra 1. — trecerea din prezent în trecut. 2 — identificarea cititorului cu eul erou, 3. — anticiparea faptelor cu aluzii la situația prezentă. 4. — prolepsa. 5. — stabilirea contractului dintre vocea autorului și lector. 6. — un monolog interior. 7. — o lectură a vizualului care renunță la picturalitatea realistă.

În capitolul ultim ni se oferă o statistică a proverbelor și zicalelor (citatelor) folosite de Creangă în *Amintiri* spre a se infirma observația lui G. Călinescu că cel mai neînsemnat fapt e înăbușit „într-un roi de citate“. Ioan Holban constată că nu avem decît 5 citate în partea I, 19 în partea a doua, 15 în partea a treia și 5 în partea a IV-a a *Amintirilor*. Sînt în total 44 de citate. Nu se dă însă și numărul de pagini al *Amintirilor* : 68. Prima parte are doar 17 pagini, a doua 20, a treia 24 și a patra 8. Revine un citat la trei pagini în prima parte, la o pagină în a doua, la 1,6 pagini în a treia și la 1,5 pagini în a patra. Povestirea lui Creangă e paremiologică. Se vorbește de ipotipoză, de preteriție, de asteism, dar prea puțin de ironie și jovialitate, cele două coordonate ale romanului ca și ale întregii opere a lui Creangă, scriitor clasic moralist.

Scanned with OKEN Scanner

Omologarea unui clasic

Ioan Slavici sau roata de la carul mare („Albatros", 1985) se intitulează noua prezentare, datorită lui Ion Dodu Bălan, a întîiului romancier modern român în înțelesul pe care l-a fixat Anton Cosma în *Geneza romanului românesc*. Am spus că asupra acestei priorități se mai poate discuta, curios este însă că și asupra altor probleme puse de opera lui Ioan Slavici nu s-a spus încă ultimul cuvînt. De pildă, cu toate că majoritatea istoricilor literari de la G. Călinescu încoace, trec pe Slavici alături de Maiorescu, Eminescu, Caragiale și Creangă printre marii clasici din epoca Junimii, mai există persoane care se îndoiesc că autorul romanului *Mara* ar fi la înălțimea celorlalți. De aceea Ion Dodu Bălan imaginează, metaforic, o Pleiadă românească, un grup compus ca și cel francez din șapte reprezentanți, format din Maiorescu, Alecsandri, Coșbuc, Eminescu, Creangă, Caragiale și Slavici, căruia i s-ar putea spune Carul Mare și în care Ioan Slavici ar figura „ca o nestinsă roată de foc". După noi, cei șapte reprezentanți sînt, cu o singură schimbare, Alecsandri, Ghica, Maiorescu, Eminescu, Creangă, Caragiale și Slavici. Am înlocuit pe Coșbuc care, făcînd parte din generația următoare, a publicat mai puțin în revista Junimii și n-a avut toate voturile lui Maiorescu (din *Jurnalul* său : „Citit frescoriturnele : cam fleacuri"). Desigur, nu împărtășim în totul opinia lui Maiorescu despre Coșbuc, poet important, relevat mai întîi de Slavici, cum foarte bine demonstrează într-un întreg capitol din lucrarea sa (*Descoperirea unui mare talent : George Coșbuc*) Ion Dodu Bălan.

Scanned with OKEN Scanner

Calificarea de mare clasic care se dă de o bucată de vreme lui Slavici este generică, prin clasic înțelegîndu-se autorul durabil, cel menit a se studia în clasă. În practică, la Slavici s-a vorbit și se vorbește despre realism, Anton Cosma vede chiar noutatea sau modernitatea lui Slavici în formularea unei retorici a romanului realist. Este adevărat că încă din 1882 (după publicarea volumului *Novele din popor*) s-a văzut în Slavici „un adept al realismului", un scriitor care „prin puterea realismului de care sînt însuflețite nuvelele sale, reușește să ne miște", nuvelistul prezentîndu-se „cu un realism și cu o putere de observațiune de bun augur în literatura română" (N. Xenopol). Douăzeci de ani mai tîrziu. Duiliu Zamfirescu mai credea că Ioan Slavici e un scriitor romantic pe care-l mai citea ca pe George Sand și Ouida (Louise de la Ramée, autoarea romantică a romanului din 1865 *Under Two Flags*), „dezgustat de grozăvia realismului literar modern". Doctrina lui Duiliu Zamfirescu este de fapt (vezi articolul său despre Tolstoi din 1905) clasică : „A idealiza, zicea el, în lumea reală, creînd tipuri vii și posibile, mi se pare scopul cel mai înalt al artei". Nu înțelegea că, în această privință, Slavici gîndea în același fel. În 1874 scria lui Iacob Negruzzi că cere de la roman să zugrăvească „ce el a format", fiindcă un romancier trebuie „să arate desfășurarea caracterului, să ne spună nu numai cum sînt, ci totodată și cum, în urma unor înrîuriri, au ajuns caracterele a fi cum sînt". Slavici nu se referă la caracterele înnăscute, ci la cele formate în decursul vieții. Este posibil, susținea el, ca un romancier să arate cum un caracter, revoltîndu-se împotriva vieții tiraloase, să nu se definească de la început drept bun sau rău, ci să apară la urmă, după ce întreaga sa energie a fost consumată. Și Slavici credea, ca și Duiliu Zamfirescu, în necesitatea idealului în artă, mai ales necesitatea idealului etic, căci iată ce-i recomanda lui Iacob Negruzzi, autorul romanului *Mihai Vereanu* : „Ne-ai arătat cum viața noastră nu suferă oameni buni ; să ne arăți acum cum ea, prin împotrivire, poate totuși să producă și cele mai strălucitoare caractere". Slavici era convins că asemenea spirite puternice, capabile de a suporta lupta, trebuie să se ivească, dacă nu în viața adevărată,

Scanned with OKEN Scanner

în roman. Idealul este, în spirit clasic, mai presus decît viața accidentală, e ceea ce în chip universal convine naturii umane. „Omenește firesc, scrie Ioan Slavici în articolul *Literatura „românească" și d-nul Duiliu Zamfirescu* din 1904, esteticește adevărat, poeticește frumos e nu ceea ce se petrece în această mizerabilă lume reală, ci ceea ce potrivit cu firea omenească trebuie să se petreacă".

Ca și ceilalți clasici junimiști, ca Eminescu însuși din *Scrisori*, din *Luceafărul* și din *Glossă*, ca Ion Creangă și ca I. L. Caragiale, Slavici este un moralist în înțelesul moraliștilor francezi de observatori ai moravurilor (*mores*) și clasificatori ai umanității morale, caracterologi. Asta înțeleg eu cînd citesc în cartea lui Ion Dodu Bălan că Slavici este un scriitor „moralist, în sensul cel mai bun al cuvîntului", că *Popa Tanda* deschide seria operelor „moraliste nu moralizatoare", că, în fine „nu e un didacticist anost, ci un mare moralist, ca atîția mari scriitori ai lumii". Duiliu Zamfirescu susținuse în discursul său de recepție la Academia Română din 1909 că figurile din nuvelele lui Slavici sînt „anemice și nefirești", pentru că autorul le-ar fi împodobit „cu romantismul cărturarilor de la Viena". Dimpotrivă, arată în răspunsul său Titu Maiorescu, realitatea observată de Slavici e analoagă cu aceea care a stat sub ochii scriitorilor de tipul George Sand, Berthold Auerbach (din *Schwarzwälder Dorfgeschichte)* sau Ludwig Granghofer *(Waldrausch, Das Swegen im Walde, Der Drofapostel.* De unde să vină, se întreabă Maiorescu, identitatea „aspirării ideale" în sufletele țăranilor cu sentimente „înalte și delicate" din peisaje atît de deosebite ? Nu din vreo influență, ci „din convingerea intuitivă a marilor scriitori că în cugetul poporului, — fie oricît lipsit de cultura cărturărească, ba uneori îți vine să zici tocmai fiindcă e lipsit de ea — germinează și poate prinde rădăcină dezvoltarea celor mai curate și alese simțăminte omenești...".

Eminescu observa în articolul său din *Timpul* despre *Novele din popor* clasicismul arcadic din *La crucea din sat* și *Scormon*, „două gingașe idile cîmpenești". Maiorescu, în același timp, în *Literatura română și străinătatea*, citînd între altele *Gura satului* de Slavici, nu se re-

ferea, cum se spune, la literatura realismului popular, ci la literatura de orientare clasică în care eroul romantic „se înalță din strîmtoarea timpului și a spațiului spre o simțire universal omenească", pentru că eroul romantic e cel puțin în parte rezultat al modei, în vreme ce tipul poporan (clasic) este „nemeșteșugit și se impune ca realitatea unui product al naturii primitive" (autentice). Prin urmare, definiție asupra căreia nu s-a insistat îndeajuns, Slavici este fundamental (în opera sa cea mai valoroasă) un scriitor clasic, un mare creator de tipuri, ca în *Mara*. Cînd însă observația umanității sub latura morală este tendențioasă sau chiar tezistă, creația scade, prefăcîndu-se în jurnalistică, precum în *Cel din urmă armaș*.

Scanned with OKEN Scanner

Geneza romanului românesc

După *Romanul românesc și problematica omului contemporan* (1977), Anton Cosma (n. Tiur-Alba, 4 mai 1940) se ocupă într-un tot atît de laborios eseu de *Geneza romanului românesc* (Eminescu, 1985) în trei mari capitole, primul urmărind nașterea romanului românesc de la *Istoria ieroglifică* pînă la *Ciocoii vechi și noi*, al doilea nașterea romanului românesc modern, identificat în *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă, și al treilea nașterea romancierului socotit a fi primul la noi, Ioan Slavici.

Că romanul este forma modernă a epopeii a devenit aproape un truism. Explicația că romanul ca speță se datorește părăsirii mentalității anistorice (mitică și etică) și trecerii la mentalitatea istorică (științifică și politică), a unei mentalități închise în favoarea unei mentalități deschise, a dat-o în *Teoria romanului* (1920) G. Lukács. Mai nou, Northrop Frye face în *Anatomia criticii* (1957) distincția între cei doi termeni englezi : *romance* (povestire medievală în versuri, cavalerească, sau proză cu scene și întîmplări depărtate de viața de fiecare zi, ori, în fine, cu fapte, episoade, afaceri de dragoste, evenimente bizare, mișcătoare, imaginare) și *novel* (proză narativă de ficțiune cu caractere și acțiuni reprezentative din viața reală în continuu conflict, roman). De observat însă că francezii definesc ambele forme de narațiuni prin cuvîntul roman, și povestirea în versuri medievală, falsă sau adevărată (*Roman de Renart*) și povestirea de aventuri imaginare, combinate spre a interesa pe cititor. Aceeași situație la italieni al căror unic termen este *romanzo* folosit și pentru un scriitor antic (*il romanzo di Petronio*)

și pentru ciclul breton (*i romanzi del ciclo bretono*), ca și pentru autorii moderni (*i romanzi di Dostoievski*), „Fare della storia un romanzo" înseamnă în italienește a nara fără rigoare critică, prin urmare a fabula. Înțelegem de ce Petru Bart a tradus în 1799 prin cuvîntul *romanț* romanul popular al lui Giulio Cesare Croce della Lira *Le sotilissime astuzie di Bertoldo* (1592) : „Mai mult decît două sute de ani sînt de cînd neamul italienesc să desfătează cu dulceața cetirii acestui romanț mic comicesc". O greșeală de tipar face ca ultimul cuvînt să fie la Anton Cosma *cronicesc*, ceea ce ar întări ideea sa că romanul modern s-a născut din cronici, cum argumentează permanent, în vreme ce *Bertoldo* e îndatorat mentalității anistorice, etice. Fapt este că la 1844 I. D. Negulici nu face în prefața traducerii la *Judita franceză sau Clotilda și Edmond*, romanț istoric din al 6-lea veac de J. E. Paccard, deosebirea dintre romane și romanțuri, considerînd că unele romanțuri sînt rele, iar altele (*Telemah de Fénelon, Velisarie* de Marmontel, *Atala* de Chateaubriand, *Noua Eloisă* de J. J. Rousseau) dovedesc că „nu toate romanțele merită urgia". La fel crede P. Teulescu traducînd în 1847 *Indiana* de George Sand : „Romanțurile care au de princip morala... sînt folositoare". Nici Radu Ionescu nu cunoștea în 1861 alt termen pentru roman decît acela de romanț și, referindu-se la Balzac, susținea că „faptele mari ale istoriei, sentimentele puternice ale sufletului, obiceiurile vieții, romanțul cuprinde tot, exprimă tot". Va să zică romanțul, termen preluat de noi din italienește, echivala la această dată termenul francez de roman și nu era în contradicție cu viziunea istorică asupra lumii. De aceea sub *Ciocoii vechi și noi* (1862—1863) de Nicolae Filimon citim titulatura „roman original", cu toate că, în prefață, autorul pretinde că umblă de mult timp „cu această nuvelă" spre a o dedica unei „clase de oameni". Este clar că pentru Nicolae Filimon termenii romanț și nuvelă au aceeași semnificație. Este o problemă dacă pentru I. Eliade-Rădulescu termenul grecesc de mitistorie (mythistorima) unea în chip conștient termenii englezești de *romance* și *novel*. Dacă este adevărat că romanul rezultă din eliminarea mitologiei și afirmarea vieții jurnaliere (Northorp Frye), cronicele oferă încă prea puține

Scanned with OKEN Scanner

date spre a vorbi, sub acest raport, fie și numai de o „degradare" a lor spre roman. *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir, adevărat *Roman de Renart*, cum s-a spus, nu urmează, ci precede cronica lui Neculce unde istoria e narată, în opinia lui Anton Cosma, ca simplă viață omenească. Da, dar ca realitate, nu ca ficțiune semnificativă. Intenția literară (retorica romanului cu cheie, travestirea personajelor, introducerea fabulelor în fabulă) e vizibilă la Cantemir, pe cînd Neculce poate beneficia de tipologie, doar dacă nu-i cunoaștem din documente eroii, ori dacă-i ignorăm cu bună știință. Apreciem, desigur, formele literare, tipul expozitiv, portretul, ironia, paremiologia, imaginarul însă, creația, lipsesc. Altceva, desigur, sînt cronicile rimate, cîntece bătrînești asemenea celor populare și cu totul altceva *Țiganiada*, „poemation eroi-comico-satiric" cu savuroase, ce-i drept, autocomentarii, nu totuși superioare textului propriu-zis. Nu cred că e cazul de a asimila romanului *Românii subt Mihai voevod Viteazul* de N. Bălcescu și *Peregrinul transilvan* de Ion Codru Drăgușanu. Ceea ce lipsește acestor din urmă scrieri este tot ficțiunea, absorbirea documentului în imaginație, cu un cuvînt creația (în *Peregrinul transilvan* și proprietatea limbii).

Creangă ilustrează în cel de al doilea capitol trecerea de la poveste sau basm la roman, de la *Povestea lui Harap Alb* la *Amintiri din copilărie*, acestea fiind considerate pe drept cuvînt „primul roman modern românesc". Lucrul l-a spus întîi Maiorescu în 1882 și, cum aflăm acum, Ion Nădejde în a sa *Istoria limbei și literaturii române* (1886). L-a spus și Pompiliu Constantinescu într-un articol din *Kalende* (1928) : *Considerații asupra romanului românesc*. Trecem peste faptul că Nădejde compară pe Creangă cu Gogol din *Suflete moarte*, iar Pompiliu Constantinescu vede în *Amintiri din copilărie* „modelul romanului regionalist", deoarece și Anton Cosma descoperă la Ion Creangă, în mod neavenit, romantism (fiindcă vorbește de „mitul copilăriei ireversibile"), un fond liric („emoția eternă a insului înaintea icoanei copilăriei") și chiar o poezie „tragică". De altfel afirmația că „scrierea lui Ion Creangă este o autobiografie esențială a autorului ei ca om al unei anumite epoci a istoriei

Scanned with OKEN Scanner

societății noastre“ nu vine în întregime în sprijinul ideii că *Amintiri din copilărie* sînt un roman, o operă de ficțiune.

În legătură cu cel de al treilea capitol, încercăm o îndoială că Ioan Slavici ar fi primul romancier român cu deplina conștiință a speciei. Întîiul și singurul său roman bun, *Mara*, a apărut în revistă în 1894 și în volum în 1906 (în revistă era intitulat nuvelă). *Viața la țară* de Duiliu Zamfirescu, întîiul volum din *Ciclul Comăneștenilor*, a apărut în revistă în 1894—1895, iar în volum în 1898. *Viața la țară* nu e mai bun decît *Mara*, corespondența lui Duiliu Zamfirescu relevă, în orice caz, un mult mai modern cunoscător al condițiilor speciei decît autorul cronicii *Romanele vieții* (1909) Ioan Slavici (vezi și ediția cu acest titlu din 1979 a lui Anton Cosma).

societății noastre" nu vine în întregime în sprijinul ideii că *Amintiri din copilărie* sînt un roman, o operă de ficțiune.

În legătură cu cel de al treilea capitol, încercăm o îndoială că Ioan Slavici ar fi primul romancier român cu deplina conștiință a speciei. Întîiul și singurul său roman bun, *Mara*, a apărut în revistă în 1894 și în volum în 1906 (în revistă era intitulat nuvelă). *Viața la țară* de Duiliu Zamfirescu, întîiul volum din *Ciclul Comăneștenilor*, a apărut în revistă în 1894—1895, iar în volum în 1898. *Viața la țară* nu e mai bun decît *Mara*, corespondența lui Duiliu Zamfirescu relevă, în orice caz, un mult mai modern cunoscător al condițiilor speciei decît autorul cronicii *Romanele vieții* (1909) Ioan Slavici (vezi și ediția cu acest titlu din 1979 a lui Anton Cosma).

Notă despre J. E. Paccard

Nici o istorie a literaturii franceze nu înregistrează pe J. E. Paccard, autorul romanului *Judita franțeză sau Clotilda și Edmond*. Născut în 1777 și mort în 1841, scriitor și actor, Paccard e cunoscut prin *Scènes de la vie malheureuse* (1835) și prin niște *Mémoires et confessions d'un comédien* (1839). Biblioteca Academiei Române nu posedă decît *Fénelon ou des vertus chrétiennes*, poem în trei cînturi precedat de o notiță istorică asupra vieții lui Fénelon, urmat de note, anecdote și moralități, dedicat junimii franceze, ediția a doua, Paris, 1821. Aici se află o listă cu alte opere ale autorului : *Dieu, l'Honneur et les Dames, ou Le jeune Baron chrétien*, roman moral (6 *volume) ; Le château du Lac ou le Génie réparateur* (5 volume) ; *Le Donjon de la forêt de Beauregard ou les Victimes de la perversité* (2 volume) ; *Eugène et Alvina ou les Victimes de l'intolérance* (2 vol.) ; *Louise de Vergy, soeur de Gabrielle* (2 vol) ; *Mélusine ou les Tombeaux des Lusignans*, ancienne chronique (4 vol) ; *Christine, reine de Suède*, roman historique (2 vol) ; *Le Parisien ou les Illusions de ma jeunesse* (3 vol) ; *Les Médicis ou La Renaissance des science, des lettres et des arts en Italie et en France* (4 vol) ; *Les amours de Laure et Petrarque ou choix des poésies de Pétrarque*, avec un commentaire et précède de sa vie (2 vol) ; *Petrarque solitaire ou choix des oeuvres morales et philosophiques de Pétrarque, pour faire suite à ses poésies* (2 vol) ; *Edelmone et Lorédan ou l'Orange de Malte, suivi des Tableaux de l'amour honnete et vertueux* (2 vol) ; *L'Athénée de la jeunesse ou Introduction à l'étude des sciences, des lettres et des arts*

Scanned with OKEN Scanner

(1 vol) ; *L'Annonciade ou les Vertus errantes* (4 vol) ; *La Chaumière dans la vallé ou les Contes à ma tante* (2 vol) ; *L'Abbaye de la Trappe ou les Révélations Nocturnes* (3 vol). Jean Edme Paccard era mai mic cu un an decît dansatoarea de operă Clotilde-Augustine Mafleurai, relevată în baletul *La Dansomanie*, căsătorită cu Boieldieu, autorul operei *La Dame Blanche* (1825) care însă o părăsi în 1803 cînd avea 28 de ani (se născuse în 1775). Clotilda se retrage de pe scenă în 1819 și moare în 1826 la 50 de ani.

Clotilda din *Judita franțeză* nu e însă Clotilda Mafleurai, iar Edmond nu e Jean Edme (Edmond) Paccard. Ne aflăm în anul 592, penultimul an al domniei lui Gontran, regele Burgundiei și al Orleansului, fiul lui Clotaire I, regele Neustriei pe care o va stăpîni fratele lui Gontran, Chilpéric, din 561 pînă în 584, apoi fiul acestuia cu Frédégonde, Clotaire II. Eroina romanului, Clotilda, e fiica unui soldat al lui Gontran, Bertrand, o păstoriță de 15 ani, iar Edmond, fiul văduvei lui Raimond, soldat sub Clotaire I, Berta. Perechea reeditează cuplul din romanele pastorale. Gontran duce război cu lombarzii și e înlocuit de un om rău, Amalon, care răpește pe Clotilda și întemnițează pe Edmond. Acesta din urmă izbutește să evadeze și luînd cunoștință de complotul lui Amalon se grăbește să-l aducă la cunoștință regelui întors din război. Amalon încearcă să siluească pe Clotilda, aceasta îl ucide cu propria lui sabie și scapă din locașul desfrînărilor. „Precum mîntuitoarea jidovilor, virtuoasa Iudita, tăie capul grozavului Olofern, scăpă Betulia înconjurată, și liberă de supt jug Iudeea întreagă, astfel și Clotilda cuprinse pe Amalon prin frumusețea sa, îl uimi prin curajul său, și-și scăpă astfel prin virtutea sa onoarea, patria și pe regele său". Cu această frază se termină cartea, nu și romanțul istoric. În fuga sa, Clotilda dă într-o peșteră peste Isula, o fată răpită ca și ea și dezonorată de Amalon, care se ascunde, din cauza rușinii, de lume. Edmond ajunge la timp pentru a dezvălui regelui complotul lui Amalon, și atacul lui Albert, omul lui Amalon, este zădărnicit. Clotilda află că Edmond trăiește și regele Gontran îi ia sub protecția sa. Trupele regale, sub coman-

Scanned with OKEN Scanner

da ofițerului Mumal, se îndreaptă spre capitala Chalon. Orașul e cucerit după o scurtă luptă și în temnița unde stătuse Edmond este găsit un bătrîn înțelept care-și petrecuse zilele citind pe Homer. Tot acolo, zăcea Isaura, care trăise la curtea lui Chilpéric, și îndemnată de Frédégonda, își părăsise soțul, pe Ortal, pentru același Amalon. În închisoare născuse un copil. O țigancă prezice lui Mumal, om tînăr, că se va îndrăgosti, ceea ce se și întîmplă, cînd vede pe Isula. În fine, Iasura, care se căiește de faptele ei, va fi reprimită de soțul ei. Regele Gontran își dă binecuvîntarea sa pentru căsătoria Clotildei cu Edmond și a Isulei cu Mumal. Clotilda și tatăl său, Edmond și mama sa vor locui însă mai departe într-o colibă pe care regele le-o construiește. Autorul face elogiul iubirii și al femeii ce fericește prin căsătorie pe bărbat: „Găsească-se, zice el, deodată un om într-un ostrov pustiu, i se va părea grozav; și va cădea în o deznădăjduire. Dar găsească-se acolo o femeie și totul se schimbă; el se reînsuflețește, și locurile i se par că se înfrumusețează; nu mai simte urîtul, nici mai cade la deznădăjduire; se duce să-și caute o adăpostire cu dînsa; va face o colibă, și va lucra cu căldură. Din sfios și fricos ce era, se face semeț, întreprinzător, și însuși temerar. Eacă-l lemnar, vînător, plugar, păstor, bărbat în sfîrșit: femeia este care l-a întors în el însuși, și l-a împedecat de a degenera".

Iudita franțeză sau Clotilda și Edmond a apărut în traducerea lui I. D. Negulici în 1844 (I, în tipografia lui Fr. Valbaum) și 1846 (II. în tipografia lui I. Eliade). Era un roman mai mult moral decît istoric, la fel cu cele pe care traducătorul le recomanda în prefața sa sub titlul *Drage fetițe* (și dedicația e „La toată junimea română a frumosului sex"). Toate fuseseră traduse în românește după cum urmează: *Întîmplările lui Telemah, fiul lui Ulise* de M, Franțisc de Slainac de la Mot Fénelon arhiescop,-dux al Cambrii și prinț Sfintei Împărății Romanești. Acum întîi traduse din franțuzește de G. Plășoianul, profesorul școalelor naționale din Craiova. Ediție în 4 tomuri, *Buda, 1831; Iulia sau Noua Eloise ori scrisori a doi amanți locuitori într-o mică cetate la poalele Alpilor*, adunate și publicate de J. J. Rousseau. Tomul I. Bu-

Scanned with OKEN Scanner

cureşti ; în tipografia lui Eliad, 1837 ; *Atala* de Chateaubriand. Tr. de Nestor Heruvim, Bucureşti, 1839 ; *Velisarie*. Scriere morală compusă în limba franţuzească de Marmontel. Traducere de Simion Marcovici, Bucureşti, 1843 şi traducere de Alexandrina Magheru, Bucureşti, în tipografia lui Eliade, 1844.

Scanned with OKEN Scanner

Așa se dovedește Mircea Scarlat care în nici trei ani a ajuns cu explorarea poeziei românești din secolul al XV-lea (versuri compuse în jurul anului 1400) pînă în anul 1918 în a sa *Istoria poeziei românești*, I—II, 1982—1984. Metoda, dacă se poate vorbi de așa ceva, e aceea din *Istoria literaturii române contemporane*, III, *Evoluția poeziei lirice*, 1927, de E. Lovinescu, iar faptele sînt culese din studiile de istorie literară anterioare, îndeosebi din G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediția I, 1941.

Originală în cel de-al doilea volum vrea să fie urmărirea celor două așa-numite convenții, una zisă clasicizantă și ilustrată de Eminescu, și alta simbolistă, avînd ca exponent principal pe Bacovia. Am putea defini convenția literară drept acord tacit, acceptarea liber consimțită a unor criterii ale poeticului. Mircea Scarlat pornește în considerațiile sale de la ideea de semn, înțeles în spiritul lui Ferdinand de Saussure drept „un concept și o imagine acustică", înlocuite primul prin semnificat și a doua prin semnificant. Prin urmare, dacă echivalăm semnul cu opera, semnificatul este conținutul de idei, fondul, iar semnificantul expresia, forma. Însă dacă socotim semnul opera, în cadrul unui sistem de semne — valori, relația semnificat-semnificant în operă se complică. Opera se definește față de universul exterior și limbaj, critica are în vedere doar universul structurat de semn. Semnificatul devine semnificant și semnificantul semnificat.

Scanned with OKEN Scanner

Cum se comportă opera lui Eminescu dacă o privim ca semn ? Mircea Scarlat susține că Eminescu „viza adecvarea semnificatului la semnificant, armonia lor și integrarea în semnul artistic (nenumit astfel)“ : „Semnul („în care e inclus și simbolul) era, pentru el, destul de aproape de alegorie.“ „Ceea ce el numea semn, icoană hieroglifă simbol era semnificantul a cărui menire era să trimită la semnificat“. Pentru Eminescu, semnul, înglobînd în sfera-i semantică și simbolul, era o imagine alegorică ce corespunde, în semiotica modernă, semnificantului“. În concluzie : „Deși acordă raportului dintre semnificat și semnificant o atenție deosebită, Eminescu pune accentul pe primul termen.“ Altfel spus, la Eminescu fondul prevalează formei, deși dorea concordanța lor, și, putem adăuga, fiind un poet genial, a realizat-o.

În ce constă convenția clasicizantă acceptată de Eminescu ? În preferința sa, ni se spune, pentru lirismul reflexiv și expresia gnomică. O recunoaștem într-adevăr în operele după noi realmente clasice, în care Eminescu apare ca un adevărat moralist precum *Scrisorile*, *Luceafărul*, *Glossă*, *Odă* (în metru antic). Dar Mircea Scarlat nu e convins că Eminescu era, mai ales în ultima perioadă a creației sale, un clasic, crede doar că a aderat la principiile poeticii clasice maioresciene. Este interesant că Eminescu a avut de la început intuiția stilului fundamental al creației sale, cînd scria (în 1870 !) : „Fantazia, mie-mi pare a fi o condițiune esențială a poeziei, — pe cînd perfecțiunea nu e decît scheletul, care-n opera de artă nici nu se vede... La unii predomină una, la alții alta ; unirea amîndorura e perfecțiunea, purtătorul ei, geniul“. Stilul nu e totuna cu convenția și adevărul este că Eminescu n-a fost un poet de convenție clasicizant, ci un poet în cea mai mare parte a operei sale, de stil clasic. Ni se pare inacceptabilă și calificarea lui „într-o bună parte a operei sale“ drept „un poet livresc“, chiar în sensul de autor la care „semnificatul cultural (literar, istoric, mitologic, plastic, ș.a.m.d.) este preponderent“. Eminescu nu a fost un *poeta doctus*, a combătut chiar într-o poezie pe autorii care-și au sursa exclusiv în cărți (*În zadar în colbul școlii...* din 1881) : „Nu e carte să înveți / Ca viața s-aibă preț — / Ci trăiește, chinuiește / Și de toate pă-

Scanned with OKEN Scanner

timește / Și-ai s-auzi cum iarba crește". Sau în *Ca o făclie*: „Nu-i foliant în lume din care să înveți / Ca viața preț să aibă și moartea s-aibă preț".

Tot ce urmează în cele 97 pagini din *Istorie* despre Eminescu este fie împrumutat din ultimii autori citiți (Ioana Em. Petrescu, Dan C. Mihăilescu etc.), fie compilat cu prea puține comentarii după citate, sau la subsol. Analizele sînt precare. *Luceafărul* și *Glossa* sînt asociate pentru că primul exprimă alegoric ceea ce *Glossa* rostește gnomic. Izvorîte din aceeași concepție romantică asupra geniului (identificat cu acela utopic subiect cunoscător pur, *Glossa* și *Luceafărul*, deci poeme cu autonomie artistică nezdruncinată, se completează reciproc în chipul cel mai fericit. *Glossa* ar putea fi scrisă de Hyperion care, devenit poet, ar simți nevoia să-și obiectivizeze experiența, făcînd-o transmisibilă. Cu această ipoteză inutilă, referitoare doar la semnificat, criticul trece prea ușor asupra semnificantului ambelor poezii. De altfel *Luceafărul* este expediat într-o jumătate de pagină. Se explică de ce, vorbind mai departe despre *Noaptea de decembrie* a lui Macedonski, Mircea Scarlat emite aceste inedite judecăți nefundate: „Mort sub jarul pustiei, victimă a propriei tentații spre absolut, emirul este — în logica artei — superior lui Hyperion, care se detașează de suferință printr-o punere la punct moralizatoare și oratorică. Soluția lui Macedonski (la aceeași problematică) este mai modernă și, în plan estetic, superioară celei oferite de Eminescu... Drama lui Hyperion (care nu rămîne rob mirajului, sacrificiul neproducîndu-se) este aceea de a fi refuzat: una de orgoliu, așadar. Tragedia emirului este existențială..." Numai că Hyperion nu se detașează de suferință pentru că e refuzat de Cătălina, ci fiindcă Demiurgul nu-l poate face muritor.

Trecînd la convenția simbolistă, Mircea Scarlat susține că aici „textul întreg (semnul) acționează ca un tot omogen, principalul simptom de modernitate fiind tocmai asimilarea semnificatului în semnificant". La simboliști, forma și fondul poeziei sînt „topite în semn precum metalele într-un aliaj cu proprietăți individualizate". Asta ar însemna că la Eminescu nu erau și că poezia lui e mai puțin modernă. Probabil din această cauză *Noaptea de*

Scanned with OKEN Scanner

decembrie închide „o tensiune lirică superioară“ aceleia din *Luceafărul*. Cursa continuă, Macedonski, la rîndul său, e întrecut de Bacovia : „Creator mai egal cu sine decît Macedonski, Bacovia este — sub raport strict artistic și, evident, după Eminescu — cel mai valoros poet care s-a manifestat în poezia română în timpul vieții lui Macedosnki“. Formulare și mai clară : „Din simbolism a ieșit unul din cei mai mari reprezentanți ai literaturii române : George Bacovia, a cărui operă nu poate fi înțeleasă în afara acestui curent.“

Cu toate acestea, simbolismul nu e definit în esența sa, nicăieri nu ni se vorbește de sinestezie, observabilă la Bacovia în versul „O pictură parfumată cu vibrări de violet“. „Unul din marile merite ale lui Bacovia este de a fi avut intuiția noului spirit muzical al vremii, obiectivat exemplar de un creator din generația sa, Igor Stravinski, scrie Mircea Scarlat, căruia nu-i place Minulescu, dar gustă pe D. Karnabatt : „Fără a crea o operă capabilă a-i impune definitiv numele, D. Karnabatt este o prezență imposibil de ignorat.“ Este printre puținii poeți din perioada 1870—1918 căruia i se acordă două pagini și jumătate, în vreme ce alții, cîteva zeci, sînt reținuți strict nominal atît la convenția clasicizantă cît și la cea simbolistă.

Scanned with OKEN Scanner

Poezia românească de la 1914 la 1930

Al treilea volum din *Istoria poeziei românești* de Mircea Scarlat (Minerva, 1986) are ca obiect „perioada" care n-a fost însă o perioadă, nici măcar o epocă, dintre anii 1914—1930, cînd s-ar fi produs o radicalizare a manifestărilor reformatoare în trei ipostaze : una zisă a modernismului doctrinar (de programe), a doua a modernismului moderat și a treia a modernității inocente, ingenue. Modernismul doctrinar corespunde avangardei, mai importantă prin manifeste decît prin creație, în vreme ce modernismul temperat e reprezentat de creatori prin excelență, desigur, în grade diferite (Vinea, Fundoianu, Maniu, Philippide, Camil Petrescu, George Magheru, Eugen Ionescu) și de clasici precum Arghezi, Ion Barbu și Blaga. Modernitatea ingenuă a lui Bacovia (căruia i s-a analizat în volumul al doilea doar „convenția poetică simbolistă") va fi prezentată în volumul al patrulea.

Observăm că termenul lovinescian de modernism este împins de Mircea Scarlat (după Dumitru Micu, cf. cartea acestuia despre *Modernismul românesc*, I—II, 1984—1985) înapoi pînă la Alexandru Macedonski, că avangardiștii lui Mircea Scarlat (Vinea, Fundoianu, Voronca) apar la E. Lovinescu în capitolul „Poezia extremistă", că Adrian Maniu și Lucian Blaga sînt încadrați de Lovinescu la „poezia tradiționalistă"; Philippide e trecut la poezia „de concepție", Camil Petrescu la poezia de război „realistă". Gh. Magheru la poezia de „fantezie". Arghezi la capitolul „sinteza poeziei moderniste și tradiționale", iar Ion Barbu la „poezia cu tendință spre ermetism". Nu numai Hugo Friedrich ignoră structura whitmaniană a poe-

Scanned with OKEN Scanner

ziei moderne în care viața e preferată artei, dar și E. Lovinescu. O remarcă G. Călinescu, dar numai la Aron Cotruș de care Mircea Scarlat nu se ocupă acum.

Ca și în volumul anterior, autorul se servește de termenii saussurieni semnificat și semnificant, nu în alt înțeles decît acela de fond și formă, ignorînd unitatea lor, faptul că numai scriitorul se definește față de universul exterior și față de limbaj, pe cînd criticul se definește față de un univers structurat de semn (opera, în care semnificatul e inanalizabil, a devenit semnificant). Ce poate să însemne deci că în vremea avangardei „semnificatul este tradițional, în vreme ce semnificantul este revoluționar", că liniștea e „un semnificat predilect al poeziei lui Fundoianu", că Adrian Maniu „manifestă o predilecție pentru semnificatul ce tocmai se impunea la noi : tăcerea", că la Philippide „semnificantul dominant" (în *Aur sterp)* e tot tăcerea, că Blaga, între marii poeți interbelici „este cel care a acordat cea mai mare atenție semnificatului" ? Dacă „tăcerea apare în toată lirica blagiană", asta va să zică, în logica lui Mircea Scarlat, că Blaga e un poet nu doar al inefabilului, ci al neantului pur.

Limita de timp impusă de critic cercetării sale nu este întotdeauna respectată. Alexandru Philippide e analizat de la *Aur sterp* (1922) pînă la *Vis și căutare* (1979), Arghezi pînă la *Una sută una poeme* (1974), Lucian Blaga cu toate postumele, deci în întregime, ca și Philippide, probabil în convingerea că acești poeți sînt neschimbați pînă la sfîrșit. Ni se și spune că volumul lui Philippide *Monolog în Babilon* (1967) „nu mai contribuie cu ceva la primenirea liricii noastre", că poemul titular e „destul de prolix", minimalizări evidente. Sînt de părere că Philippide e mereu pe o linie ascendentă și că e cel mai clasic (exemplar) din moderniștii moderați, meritînd din plin să figureze alături de Arghezi, Blaga și Ion Barbu. Sub motiv că ar fi o constantă alexandrină, un element de stabilitate și nu de ruptură din perioada de după primul război mondial, Ion Pillat e de asemenea disociat de Blaga și Adrian Maniu, fiind amînat pentru cel de-al patrulea volum al *Istoriei.* Circa 40 de alți poeți, figurînd la alți istorici literari, la E. Lovinescu sau G. Călinescu,

Scanned with OKEN Scanner

sînt eliminați de Mircea Scarlat, deoarece „nu au reușit să dureze în istoria poeziei noastre“ (Călinescu inserează totuși pe Ion Al. George, V. Demetrius, Alfred Moșoiu, Ion Valerian, Virgiliu Moscovici, Ignotus, C. Rotică, Emil Dorian, Al. Rally, George Gregorian, Ștefan I. Nenițescu, Eugen Relgis, Barbu Solacolu, Sandu Tudor).

În alte împrejurări, nu este clar dacă judecățile de constatare sînt la Mircea Scarlat și judecăți de valoare. Este oare Sașa Pană un poet, fiindcă are la un moment dat „vocație neroniană“ sau este Stephan Roll poet din cauză că e „un excepțional creator de secvențe“ ? „Extraordinara capacitate de senzualizare a livresculuí“ face marea poezie a lui B. Fundoianu ? Ce rezultă din faptul că Ilarie Voronca „are o mare capacitate asociativă, probabil cea mai mare din întreaga noastră literatură“ ? Ce statut de poet i se poate atribui lui George Magheru, autor de inventare autentic moderne ?

Nu ni s-a părut că discursivitatea alterează lirismul vizionar în primele două volume ale lui Alexandru Philippide, că *M-atîrn de tine, Poezie* din volumul *Visuri în vuietul vremii* sună „învechit“. Se poate vorbi la Arghezi de o „transcendere a perceptibilului“ ? Desigur, dar ce poet nu transcende ceea ce percepe cu simțurile, cine rămîne la datul senzorial ? Se risipesc multe rînduri pentru a se demonstra că la temelia desprinderii de simbolism ar sta refuzul nostalgiei, ca și cum simbolismul (chestiune de artă poetică) ar fi condiționat de un sentiment (chestiune de psihologie). Arghezi nu face, ce e drept, poezie cu sentiment, dar principiul universalei analogii, al corespondențelor baudelairiene, poate fi identificat și la el. Acesta se află la baza așa-numitei estetici a urîtului, sintagmă improprie, prin care trebuie să se înțeleagă ideea baudelairiană a recuperării în poezie a frumosului corupt.

Nepotrivite ni se par la Mircea Scarlat apropierile pe care le face între unele versuri de Adrian Maniu și „celebra tînguire a lui Neagoe Basarab“ (în realitate o cunoscută etopee de Ioan Crisostomul), între poezia lui Al. Philippide și aceea, slabă, a lui Hasdeu, între *Țara piticilor* de Arghezi și *Țiganiada* lui Budai Deleanu, între *Florile Bosforului (exotice)* ale lui Bolintineanu și *Flori*

Scanned with OKEN Scanner

de mucigai (autohtone) de Arghezi, între poezia lui Adrian Maniu și pictura lui Matisse, între caligrafiile acestuia din *Salomeea* și desenele lui Aubrey Beardsley la *Salomeea* lui Oscar Wilde, între poezia lui Philippide și pictura lui Munch și Van Gogh, între poezia lui Arghezi și pictura lui Henri Rousseau, Camille Bombois și Vivin, toți trei naivi, nerealiști, „primitivi", în grade coborîtoare ca valoare, niciunul nefiind asemănător prin ceva cu Arghezi.

Multe din observațiile lui Mircea Scarlat repetă formulări anterioare ale criticilor devenite aproape locuri comune. Credeam că-mi aparține una în legătură cu poezia *Mirabila sămînță* de Lucian Blaga. Am scris în *Poezia românească contemporană*, I, 1975, că semințele vor fecunda „mîndra grădină de crini și trandafiri Eutopia cea visată de poetul Francis Turner Palgrave *(The Visions of England*, 1881), grădină pacifică unde intră numai inocenții copii spre a se ilumina". Citesc acum la Mircea Scarlat că semințele vor încolți în „mîndra grădină de crini și trandafiri visată de poetul Francis Turner Palgrave (Eutopia), grădină pacifică unde intră numai inocenții copii spre a se ilumina", probabil o falsă memorie.

Scanned with OKEN Scanner

Textologie și comparatism

Ne referim în această cronică la volumul *Lecțiuni și convergențe* (Eminescu, 1984) de Aurelia Rusu, cea dintîi editoare a proiectelor eminesciene de *Teatru* (Opere IV — V, Minerva, 1976—1979) și a celei mai bune ediții de *Proză literară* din Eminescu (Minerva, 1982), doctor în filologie de la Aix-en-Provence cu o teză despre *Convergențe rustice la Giono și Sadoveanu.*

Cîteva exemple de lecțiuni ale textelor eminesciene. În ediția Academiei de *Opere* — Eminescu, VII, în proza intitulată de Perpessicius *Istorie miniaturală*, p. 323, citim rîndurile : „Este o romanță ...Îmi aduce aminte de (ce) a zis (repetat, rînd indescifrabil — în italiană)". În ediția Aureliei Rusu, *Opere*, VI, p. 342, citim în proza intitulată acum *Istoria unei lacrime :* „Este o romanță italiană... mi-aduc aminte de ea... zii... zii... ehe : Sul mare lucica l'astro d'argento..." Era vorbă, prin urmare, de romanța (cîntecul popular napoletan) *Santa Lucia* din care prima strofă e transcrisă de Eminescu și în ms. 2285, 70 v. 96 („Sul mare Lucica l'astro d'argento / Placida è l'onda, prospero è il vento : / Venite all'agile, barcheta mia, Santa Lucia, Santa Lucia"). În ms. 2306 (cu o variantă la poezia *Te duci),* Perpessicius descoperise, fără s-o poată identifica, traducerea românească a acestei strofe transcrise astfel : „Pe mare lucește o stea de argint / Și trece pe undă prielnicul vînt / sp. (indesc.) lui luntre cobori... / O sfîntă Lucie, o sfîntă Lucie". Desigur că indescrifrabilul *sp.... este sprinten (agile)* iar *lui,* dat ca nesigur, trebuie citit *lin.*

Scanned with OKEN Scanner

Legenda cîntărețului, intitulată așa de G. Călinescu, iar de Perpessicius *A fost odat-un cîntăreț*, este o transpunere în versuri a textului în proză *Poveste indică*, aflat și el în ms. 2259. Proza ar sta, după Aurelia Rusu, la baza proiectului de roman pe tema unității atman-Brahman din filosofia Upanișadelor, *Avatarii faraonului Tlà*. Oricine citește fragmentele postume de proză literară eminesciană poate observa nu numai unitatea de structură dar și recurența unui număr de motive. Încă din 3 iulie 1932, ne informează Aurelia Rusu, într-un articol din *Adevărul literar și artistic*, G. Călinescu afirma că intenția lui Eminescu era de a face „în teatru sau în proză un tablou al societății contemporane și constructiv și satiric". Prefațînd în 1966 o ediție de proză literară eminesciană, susțineam că sub titlul fragmentului *Aur, mărire și amor* Eminescu ar fi adunat proze intitulate de editori : *Moș Iosif, La curtea cuconului Vasile Creangă, Părintele Ermolache Chisăliță* și *Falsificatorii de bani*, zugrăvind pe de o parte moravuri și tipuri din înalta societate a Iașului, pe de alta moravuri și tipuri din mediul rural. Întrucît în manuscris fragmentul *Aur, mărire și amor* apare în interiorul fragmentului intitulat de G. Călinescu *Avatarii faraonului Tlà*, Aurelia Rusu e de părere că Eminescu intenționase, într-adevăr, să scrie o proză de dimensiuni ample asupra „panoramei omenirii ilustrată ciclic în scurgerea istoriei" și ne promite că într-o ediție viitoare va regrupa fragmentele disparate în romanul cu titlul dat chiar de Eminescu : *Aur, mărire și amor*.

Ce ne spune o foaie pe care Eminescu însemnase prin 1876—1877 : „Nu e zînă", iar dedesubt, de două ori, numele Leonora, apoi Elvira și Eleanor, în fine mai jos, Cesar și Cézar, iar în dreptul lor Breon și Chavalier de Lion ? Aurelia Rusu face ipoteza că poetul s-a gîndit la romanul lui Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au lion*, că Eléanor ar putea fi Alienor d'Aquitaine, protectoarea lui Chrétien de Troyes, a cărei fiică, Marie, a fost inspiratoarea trubadurului Bernart de Ventadour. Elvira ar putea fi „muza secretă" a lui Lamartine. Mai departe Chevalier de Léon ar putea fi Goethe, în acest caz Bréon desemnînd pe Frederike Brion, fiica pastorului de Sesen-

Scanned with OKEN Scanner

heim, imortalizată în *Dichtung und Wahrheit*. Cît despre Cezar, s-ar putea identifica și el cu *rege* și *leu*, ca simboluri ale puterii justiției. Precizările noastre : Romanul lui Chretien de Troyes se cheamă *Yvain ou le Chevalier au lion* și a fost prelucrat în germană de Hartmann von Aue. Alienor d'Aquitaine, născută în 1122, s-a măritat la 15 ani cu fiul regelui Franței, viitorul Louis VII, a fost repudiată la 30 de ani și s-a remăritat în 1154 cu Henri II Plantagenetul, regele Angliei. Acesta o închide în mînăstire în 1173, de unde se va elibera abia în 1189, la moartea regelui. Era mama lui Richard Inimă de Leu, născut în 1157, rege al Angliei între 1189—1199. A murit la 82 de ani, în 1204. Marie, fiica sa cu Louis VII, soția contelui Henri I de Champagne, a furnizat lui Chretien de Troyes substanța romanului *Lancelot ou Le Chevalier à la charette* (c. 1170). Este greu de știut cine este inspiratoarea lui Bernart de Ventadour (1145—1195) care a stat o vreme la curtea lui Henri II („Le Reis Engles"). Dar dacă Leonora este Eleonora d'Este din *Torquato Tasso* de Goethe, autor și al fragmentului dramatic *Cäsar* ? Dacă Elvira este Elvire, princesse de Léon din *Don Garcia de Navarre on le Prince jaloux* de Molière ? Dacă Eleanor este ducesa de Gloster din *King Henri VI*, partea a doua, de Shakespeare, iar Cezar chiar împăratul *Julius Cezar* de același ? O Elvire se află în *Don Juan ou le festin de pierre* de Molière.

„Comparaison n'est pas raison ou n'est pas toujours raison", scria Etiemble în eseul său capital *Hygiène des lettres* (III, *Savoir et goût*). Atunci de ce să comparăm doi scriitori atît de diferiți totuși ca Sadoveanu și Giono ? Pentru că în opera amîndurora există un univers rustic ? Da, dar ce are a face Provența lui Giono cu Moldova lui Sadoveanu ? Și pe urmă unde găsim la Sadoveanu artificialitatea și barocul din *Regain* (1930) a lui Giono, unde insuportabila predicație antimodernă din *Grand Troupeau* (1931) ? Nu se rezolvă problemele capitalismului în Franța, zice Picon, exaltînd artizanatul dintr-un mic sat pierdut. Vrem să preamărim omul, să ridicăm pe individ : dar îl salvăm reducîndu-l la cordonul ombilical care-l reunește cu pămîntul ? „Nu cunosc repaos mai măreț decît cel care consistă în a se pierde în noaptea timpului", scria Giono.

Scanned with OKEN Scanner

„Poetul prezentului, poetul naturii eterne, devine autorul unui keepsake (suvenir) romantic". Interesul pentru Giono, scăzut în Franța prin 1940 (e curios că tocmai atunci apărea la noi *Giono. Povestea unui suflet și a unei poezii*, Craiova, Meridian, 1942, de Ion Schintee), recîștigat după zece ani și menținut pînă la moartea sa, întîmplată în 1970, e din nou în descreștere azi. Cîntecul pe care l-a consacrat el pietrei și civilizației pietrei poate fi considerat admirabil nu socotit un apel. Pentru noi Sadoveanu cu pasiunea sa pentru valorile morale ale civilizației noastre de totdeauna e un scriitor mai durabil. Pe el îl și apără în primul rînd în teza sa Aurelia Rusu, admiratoare totdeodată și a celui care voia să-i rămînă bucuria.

Scanned with OKEN Scanner

Tinerețea lui Rebreanu

Cunoscutul editor al operei lui Liviu Rebreanu, Niculae Gheran, a publicat la finele anului 1985 un amplu studiu (478 p.) despre *Tînărul Rebreanu* urmărind ascendența, anii de formație și primele manifestări literare ale prozatorului ardelean pînă „în pragul marilor creații", aproximativ pînă în preajma vîrstei de 30 de ani. Cum ne așteptam, este o lucrare foarte bine documentată, bizuită pe o cercetare severă, îndelungată și încercînd să lămurească toate punctele rămase obscure, din existența scriitorului. În măsura posibilităților, autorul a explorat toate sursele, arhive românești și străine, corespondența, presa, manuscrise, mărturii, atestări, totul în spirit critic. Respectul adevărului este principiul de bază al cercetării.

Strămoșii lui Rebreanu sînt din satul Chiuza din regiunea Năsăudului. Străbunic îi era Andrei Rebreanu care a trăit între 1803 și 1848 și a avut patru frați și șapte copii. Primul dintre aceștia, Samoilă Rebreanu, e bunicul scriitorului, născut în 1828 și mort în 1905. Samoilă a avut la rîndul său doi fii, pe Vasile Rebreanu (1862—1914), tatăl scriitorului, și pe Toader Rebreanu (1864—1915). Liviu e primul copil dintr-un număr total de 14 ai lui Vasile Rebreanu și ai Ludovicăi născută Diuganu. Astăzi nu mai trăiesc decît Maria (n. 1893), măritată Strat, și Tiberiu (n. 1911), care are un fiu, Ilderim (n. 1952). Cei opt copii ai lui Teodor Rebreanu sînt toți decedați. Mai trăiesc fiica lui Gavrilă (1890—1981), Irina (n. 1925), și fiul Gavrilă Rebreanu (n. 1928), care are și el un fiu, Vasile Rebreanu (n. 1952), de o vîrstă cu

Scanned with OKEN Scanner

Ilderim. Nu au legătură cu familia lui Liviu Rebreanu actualii scriitori Dan Rebreanu (n. Cluj, 1933) și Vasile Rebreanu (n. Florești, Bistrița-Năsăud, 1934). Sigur, vocația de scriitor a lui Liviu Rebreanu nu se explică genealogic. Ca de obicei, un singur individ absoarbe toate sevele creatoare ale unui neam. Genealogia satisface doar o curiozitate.

Niculae Gheran a lămurit și cauzele pentru care Liviu Rebreanu a părăsit în 1908 cadrele militare. Mînuise neglijent niște sume ce-i fuseseră încredințate pe cînd era locotenent la Gyula, responsabil cu popota ofițerilor. Nu era un militar înnăscut. Intrase în armată de nevoie și a plecat fără regrete, mai ales că armata din care făcea parte nu era românească. Incidentul i-a cauzat însă destule necazuri, detenții și expulzări. Rigoarea legilor a funcționat. Mai rău e că a fost nevoit să suporte și jignirile unor conaționali. Singur profesorul Mihai Dragomirescu a avut față de Rebreanu în vremile lui de restriște o comportare admirabilă.

Avantajul ca și dezavantajul lui Liviu Rebreanu este de a fi trecut prin mai multe școli române și străine. A învățat bine limba maghiară și germană, ceea ce i-a înlesnit calea unor lecturi. Și-a perfecționat însă limba română abia după ce s-a stabilit în București. Niculae Gheran relevă regionalismele primelor scrieri ale lui Rebreanu, este totuși de părere că nuvelele sale din volumul *Frămîntări* sînt superioare nuvelisticii epocii, ceea ce nu se poate demonstra. Scriau atunci Mihail Sadoveanu, Agârbiceanu, I. A. Brătescu-Voinești, I.-A. Bassarabescu, Emil Gîrleanu, C. Sandu-Aldea, Gala Galaction, C. Hogaș. Este adevărat că cele mai bune nuvele ale lui Rebreanu, absorbite în romane, și-au sporit interesul ca puncte de plecare, ca exerciții, în vederea marilor creații.

Dreaptă ni s-a părut integrarea lui Liviu Rebreanu nu la școala lui M. Dragomirescu și nici la aceea a lui E. Lovinescu mai tîrziu. Argument : „Primele caiete de creație ale viitorului romancier, cu numeroase conspecte după însemnările criticului de la *Viața Românească* (G. Ibrăileanu), după articolele sale teoretice privind arta obiectivizării artistice, stau la baza travaliului său inițial. Simple

preferințe ? Afinități ? Cert este că, peste ani, cu diferite prilejuri, romancierul va repeta, aproape involuntar, unele teze preluate, cu mulți ani în urmă, din articolele criticului (criticilor) de la *Viața Românească*".

Sînt însă mai puțin de acord că nuvela *Hora morții* (1916) anticipează „o anumită optică specifică literaturii existențiale din perioada interbelică", întrucît ar fi arătat că „perspectiva morții presupune interogația cu caracter demistificator pusă în fața oricăror relații sociale, demascîndu-le substratul alienator" (corect alienant). Angoasa existențialiștilor, tip Heidegger, Jaspers, Sartre sau Camus, este angoasa omului individual, aceea a lui „eu mor", a omului care se face pe el însuși, care e propria sa operă. Filozofia lui Rebreanu ține mai mult de aceea a lui Nietzscshe, din care își extrage cunoscuta maximă din *Also sprach Zarrathustra* : „Ce e mare în om este asta, că el e o punte și nu un țel ; ce poate fi prețuit în om este asta, că el e o trecere și un apus".

Citatul extras de Rebreanu : „Plus ça change, plus c'est la même chose" amintit la p. 172 este din *Les Guêpes* de Alphonse Karr. Știa de el și V. Alecsandri care-l amintește într-o scrisoare către Ollănescu-Ascanio din 1889. Recenzia elogioasă la volumul *Frămîntări* semnată cu inițialele N. I. P. este de N. I. Profiriu. Inițialele U. N. din *Rampa* sînt desigur ultimele litere din LiviU RebreaN. Autorul nu ne spune dacă actualul său studiu monografic va continua. Probabil.

Scanned with OKEN Scanner

Secretele marii creații

Liviu Rebreanu în atelierul de creație (Minerva 1985) este obiectul studiului genetic cu care cercetătorul Stancu Ilin de la Institutul de istorie și teorie literară se alătură exploratorilor operei creatorului a ceea ce s-a numit romanul modern românesc. Mai greu de efectuat înainte, acest studiu a devenit posibil de cînd s-au publicat aparte sau în corpul ediției critice a operelor lui Rebreanu diverse însemnări, proiecte, planuri, scrisori, conferințe și cea mai mare parte din jurnalul scriitorului pe anii 1927—1940, împreună cu numeroase interviuri și mărturii risipite prin periodice. Stancu Ilin a răscolit el însuși arhiva Rebreanu de la Academie și a publicat pentru prima dată un număr de documente necunoscute.

Care sînt concluziile cercetării ? Caietele de creație ne indică, zice Stancu Ilin, mai totdeauna o trecere a subiectivului în obiectiv, o absorbire a particularului în general. Cu aceasta Rebreanu a satisfăcut o doleanță a lui Lovinescu privind estetica romanului, nu și dorința ca romanul să observe mediul citadin. Tudor Vianu regreta la Rebreanu aspectul pitoresc al descrierilor etnografice. Dar hora satului nu este la Rebreanu un element de decor, ci un arhetip, un simbol al unei matrici stilistice, trimițînd la cultul getodacic al soarelui. „Magia cercului“ ar fi modelul mitic al scriitorului nu numai în *Ion* ci și în *Ciuleandra,* roman al unui joc fatal care accelerează ritmul vieții pînă la disoluție. Atras într-un astfel de joc, eroul, vlăstar al unei clase obosite biologic, se alienează de comportamentul normal și comite o crimă. Însă Puiu Faranga nu repetă cazul lui Ion, personajele

Scanned with OKEN Scanner

fac parte din două lumi opuse ireconciliabil. Ion e un țăran sărac arivist, pe cînd Puiu, un fiu de boier dezabuzat. Indiferent de structura sa circulară (cred că hora poate fi luată mai curînd ca un topos), *Ion* nu e un roman de tip epopeic, cum a susținut îndeosebi G. Călinescu. De altfel nu e astfel nici *Mara* de Slavici cu care i s-au găsit asemănări. Am arătat încă din 1962 că *Ion* e romanul (balzacian) al unei individualități și nu al unei mulțimi prezentate exponențial. Era, cum a remarcat Al. Săndulescu în 1976, o aliniere la definiția lui Georg Lukács, neconsultat atunci de mine : „Eroul epopeii nu încarnează un destin individual, ci cel al unei colectivități". Acum văd că Stancu Ilin, care pare a adera la punctul de vedere al lui G. Călinescu, ne informează că Rebreanu însuși nu era străin de cartea lui Georg Lukács *Die Theorie des Romans* publicată în volum în același timp cu *Ion* în 1920, dar întîi în revista lui Max Dessoir *Zeitschrift für Ästetic und algemeine Kunstwissenschaft* în 1916. Am mai remarcat că în *Ion,* Rebreanu pare a fi avut ca model de construcție nu romanul epopeic din care începuse să traducă *Război și pace* de Tolstoi, ci *Anna Karenina,* cu totul deosebit ca formulă. Modelul german al *Țesătorilor* lui Gerhart Hauptmann a existat numai în faza de proiect a romanului epopeic *Răscoala,* pe atunci conceput ca dramă. Nu cred că se poate vorbi la Rebreanu de expresionism în *Răscoala* și cu atît mai puțin de romantism. Rebreanu nu reprezintă realitatea prin idei ca expresioniștii, iar antiteza e un procedeu stilistic posibil în orice stil de creație. Un anume naturalism a fost însă de la început observat la Rebreanu (Mihail Dragomirescu îi spunea verism în nuvele), ca să nu mai vorbim de coincidențe dacă nu de sugestii din Zola (scena sărutării pămîntului din *La Terre,* scena evirării din *Germinal etc).* Nimeni n-a contestat realismul lui Rebreanu, definit de el însuși ca sinteză a realității „eine Verklärung der Realität," definiție a realismului dată de Richard Brinkmann în monografia sa din 1967 despre Theodor Fontane și care, după Rudolf Kassner *(Transfiguration, 1946)* înseamnă „a face transparentă realitatea nudă în conținutul ei omenesc, posibilitățile ei umane ca existență și activitate, fapti-

Scanned with OKEN Scanner

cul ca scenă a formelor de existență omenești și a unui proces moral însemnat...“

În *Estetica romanului (Réflexion sur le roman)* Thibaudet scria în 1912 că romanul „nu face să trăiască realul“ pentru că „fiecărui rîu i se cere să fie de la izvor, și virgin“. E inutil, prin urmare, să ne întrebăm ca Paul Georgescu în *Polivalența necesară* de ce tribulațiile scriitorului însuși din timpul primului război mondial au dus la o proză oarecare în *Calvarul*. Acesta e doar o etapă spre Apostol Bologa din *Pădurea Spînzuraților*. Să nu uităm ce mai spunea Thibaudet : „Adevăratul roman e o autobiografie a posibilului, biografia scrisă de un Sextus Tarquinus a tuturor acelor Sextus Tarquinus pe care în apologul ce încheie *Theodiceea* lui Leibniz, divinitatea i-i arăta lui Sextus populînd la infinit infinitatea lumilor posibile.“

Cu privire la *Gorila* se citează un articol despre *Realismul lui Liviu Rebreanu* de Eugen Todoran din *Revista Fundațiilor Regale* (decembrie 1942) în care acest roman împreună cu *Ion*, *Răscoala* și *Jar* sînt subsumate categoriei numite de Thibaudet roman pasiv. Este vorba de una din cele trei specii de roman definite de Thibaudet în același articol *Estetica romanului* și anume : romanul brut, care zugrăvește o epocă, romanul pasiv, care desfășoară o viață și romanul activ care izolează o criză. Romanul brut, adaugă Thibaudet, înfățișează o epocă în complexitatea ei în așa fel încît să dea impresia unui timp multiplu, a unei forțe inepuizabile, a unui ritm de viață socială ce depășește orice reprezentare individuală, și pe care nu am putea-o reduce la dezvoltarea unui organism individual fără să o desfacem și să o denaturăm“ (exemple : *Război și Pace* de Tolstoi și *Mizerabilii* de V. Hugo). Romanul pasiv își ia drept model unitatea existenței umane, își primește ordinea direct din realitate, povestirea unității existenței umane constituind axul său : *Gil Blas* de Lesage și *David Copperfield* de Dickens). În fine, romanul activ „e romanul în care ordinea nu e dată din afară prin unitatea unei epoci sau a unei existențe umane, ci e creată prin libera dispoziție a romancierului“ (*Prințesa de Clèves* de Mme de La Fayette, *Scadența* de Bourget). Conform acestei clasificații, noi credem că specie de

Scanned with OKEN Scanner

roman brut e *Răscoala*, roman pasiv *Ion*, iar roman activ *Pădurea spînzuraților*. Sub raportul compoziției, există romane care pun accentul pe intrigă (precum *Ivanhoe* de Walter Scott sau *O afacere tenebroasă* de Balzac), care pun accentul pe reliefarea unui temperament sau caracter (*Anna Karenina* de Tolstoi sau *Doamna Bovary* de Flaubert), în sfîrșit romane care creează o stare punînd personajele într-o situație morală dramatică. Intriga e vizibilă la Rebreanu în *Gorila* (amestec de roman brut și pasiv), caracterul în *Ion* (roman pasiv), starea în *Pădurea spînzuraților*, *Ciuleandra*, *Crăișorul Horia*, *Jar* (ancheta unei sinucideri) și *Amîndoi* (ancheta unei crime). *Adam și Eva* e un roman cu sertare, pe axa spectacolului civilizațiilor, unul din cele pe care Paul Bourget, cu care Thibaudet polemizează, l-ar fi numit „sumă".

Un amor pierdut

De mai multe ori am vrut să revin asupra unor propoziții despre romanul lui Ibrăileanu *Adela* și de fiecare dată am scăpat prilejul. Mi-a trecut pe sub ochi o traducere germană, n-am citit la timp cartea lui Mihai Dinu Gheorghiu (*Ibrăileanu, romanul criticului*, 1981), n-am văzut ecranizarea recentă, după cîte aud, mult schimbată față de roman. Profit de comemorarea a cincizeci de ani de la moartea criticului și de apariția volumului lui Ion Cristoiu, *Lumea literaturii* (Eminescu, 1986) unde o secvență are titlul: *O femeie de treabă: Adela*.

Da, cînd am întocmit o biografie a lui Ibrăileanu, la zece ani de la moartea lui, am dezvăluit (cercurile apropiate criticului din Iași erau foarte informate în această privință) că personajul feminin din roman a avut un model real, nu altul decît pasagera asistentă a profesorului de la Facultatea de litere și filozofie din Iași, Olga Tocilescu. Despre respectiva prietenie amoroasă (ca să folosesc înțelesul legăturii din romanul Herminei Oudinot publicat anonim în 1889, *Amitié amoureuse*) au scris, fără a da numele partenerei, malițios, Giorge Pascu în *Revista critică* (1 martie 1934) și, delicat, Ion Petrovici răspunzînd unor întrebări puse de G. Călinescu în *Însemnări ieșene* (1940, nr. 7). Există scrisori ale lui G. Ibrăileanu către Olga Tocilescu, văzute între alții de Sterie Diamandi și G. Ursu și care ar trebui publicate dacă actuala lor deținătoare s-ar decide, cum a fost rugată și cu ocazia publicării altor scrisori în ediția de *Opere* — Ibrăileanu (vol. VI și X). Am comentat inocentul episod în *Viața lui G. Ibrăileanu* „cu circumspecție", cum a

Scanned with OKEN Scanner

observat în recenzia sa din *Adevărul* Adrian Marino (și nu Șerban Cioculescu cum scrie Ion Cristoiu).

Desigur, în roman Adela nu trebuie identificată cu Olga Tocilescu, ea este o proiecție a prozatorului care o vede conform nu atît dispozițiilor, cît concepțiilor sale despre personajele feminine în literatură și se știe că Ibrăileanu susținea că în roman numai bărbații trebuie prezentați analitic în vreme ce femeile pot fi înfățișate doar prin prezentarea comportării lor, ce se petrece în sufletul lor fiind greu traductibil, misterios, dacă nu chiar inefabil. Observîndu-i așadar comportarea, Ion Cristoiu găsește că Adela e o „moldoveancă blîndă", o „gospodină normală", „metodic cumpănită", cu „atitudini de nevastă", capabilă de cicăleală și de măsuri prohibitive drastice față de soț pe care nu-l lasă între altele să fumeze, o femeie care „nu se omoară cu cititul". Atunci cum se explică atracția față de ea a lui Emil Codrescu, bărbat lucid care crede că iubirea e un antidot împotriva morții ? Concluzia criticului e că frămîntările lui Codrescu sînt „infinitele șovăieli ale unui ins orgolios pe care teama de a nu fi refuzat de către femeie îl împiedică să acționeze cu brutalitate". Ion Cristoiu nu ia în seamă diferența de vîrstă între eroi, douăzeci de ani.

Diferența aceasta n-o ia în seamă nici Nicolae Manolescu în analiza sa la romanul *Adela* din *Arca lui Noe*, II. Ce-i drept, n-o lua în roman nici Ibrăileanu, micșorînd-o, totuși, față de realitate sensibil, conform principiului exprimat în articolul *Idealuri* din 1925 că „vîrsta celor doi protagoniști la un loc să nu treacă de șaptezeci și cinci de ani". Atunci care este cauza pentru care eroii din roman se despart ? Una, de ordin psihanalitic, e complexul oedipian, descoperit în roman de Iustin Nauman în 1934 (inhibiția lui Codrescu este o sentință autopunitivă *provocată* de retrezirea factorului moral inconștient, o dată cu reactivarea tentației incestuoase). Dar, observă criticul, complexul oedipian îl oprește (pe Codrescu) „de la fapte, nu de la imaginație". Deși Codrescu e, în caracterizarea criticului, „un abulic" și un „contemplativ" care prin sentimentele sale „contradictorii" frînează intimitatea cu Adela, se relevă totodată și ca un seducător și încă de vocație... nu practic, ci în închipuire. Și Nicolae Manoles-

Scanned with OKEN Scanner

cu trimite la *Jurnalul seducătorului (Forførerens Dagbog)* publicat de Sören Kierkegaard în 1843, cînd avea treizeci de ani, la trei ani după ce rupsese logodna cu Regina Olsen, mai tînără cu unsprezece ani decît el : „Codrescu și eroul *Jurnalului seducătorului* gîndesc și acționează la fel". Amîndoi vor să verifice natura femeii în dragoste, dar, credem noi, în cu totul alte scopuri. Eroul lui Kierkegaard e un estet care afectează de a încerca oboseala după ce a gustat unicul moment de frumusețe pe care-l spera. „O fac nefericită spre a o ferici", era tactica sa. De altfel Kierkegaard va experimenta în continuare religia, dar nu va deveni pastor, considerînd că, dimpotrivă, scopul său era a opri expansiunea creștinismului. Rolul de seducător pe care îl atribuie eroului său din jurnal, în înțelesul pe care i-l dădea, era real, oricît de neconvingător, cel al lui Codrescu e, mai mult, cum Manolescu însuși decide, al unui „seducător fără voie" sau mai bine zis al unui îndrăgostit ezitînd între convingere și îndoială, între faptă și renunțare.

O idee mai veche aparținînd lui Marian Papahagi (*Eros și utopie*, 1980) era că *Adela* ar fi un fel de „educație sentimentală", flaubertiană. În *Viața și opiniile personajelor* (1983), R. G. Țeposu o înțelege și ca o acțiune de seducție, însă fără a aminti de Kierkegaard. De fapt și Kierkegaard are o estetică a erosului, estetică însă ambiguă, din cauză că se confundă de la un punct cu gustul suferinței și al ascezei, atitudini indiferente la reacția celuilalt, R. G. Țeposu e de părere că Emil Codrescu înlocuiește trăirea dragostei cu teoria ei, preocupat să eleveze relațiile dintre îndrăgostiți după un cod propriu, literar-artistic. Rămîne neexplicat de ce pedagogia profesată de maestru nu duce la o împăcare a contrariilor, eroul rămînînd să trăiască mai departe singur dragostea ca pe o idee, deasupra oricărei deșertăciuni lumești. Avem de-a face cu un soi de *amour manqué*, ca în *Adolphe* de Benjamin Constant unde însă femeia, Ellénore, măritată și cu copii, e mai în vîrstă decît bărbatul. Tot douăzeci de ani despart pe Louis de Savignac de Geneviève de Soléac în *Le Demon de Midi* (1914) de Paul Bourget, unde fosta logodnică se lasă sedusă pînă la a comite un adulter, spre a reveni la sfîrșit pocăită în

Scanned with OKEN Scanner

căminul ei. Cît despre *Journal d'un homme de quarante ans* (1934) de Jean Guéhenno, acesta se referă mai puțin la momentul crizei virile cît la existența unui om care-și scrie memoriile „sans mémoire, vivant vite, inquiet de demain", solitar, în conștiința că tot ceea ce e în afara lui, nu e el însuși, nu-i decît neantul.

Scanned with OKEN Scanner

Prefața mea la ediția critică a lui Mihai Dascal de *Opere* din Cezar Petrescu se intitulează *Cezar Petrescu azi*. Mi-am luat libertatea de a intitula astfel ceea ce ediţiile critice numesc în chip obișnuit „studiu introductiv", în ideea că dreptul de a socoti sau nu studiu ceea ce am scris eu aparține cititorului. De acest drept beneficiază între alții N. Georgescu care în *Luceafărul* nr. 51 din 1985 susține că prefața mea este numită impropriu studiu introductiv, că „subtitlul" trebuia să fie *Cezar Petrescu ieri* „pentru că se bazează preponderent pe critica veche a autorului". Nu este vorba de critica lui Cezar Petrescu, cum s-ar putea înțelege, nici de critica mea (am mai publicat în 1972 un articol cu titlul *Cezar Petrescu azi),* ci de alți critici ai operei lui Cezar Petrescu prezentați în prefață în primele două pagini cu opiniile lor. N. Georgescu consideră actualul meu studiu un obstacol în calea cărții propriu-zise (ediției) „de data aceasta un itinerant și stabil". Obstacol itinerant ? Știam că itinerant e cine se deplasează pentru a exercita o anumită funcție, nu un obstacol care pe deasupra mai e și stabil. Termenul de studiu, mai zice N. Georgescu, nu se justifică nici măcar etimologic, fiindcă Al. Piru discută despre Cezar Petrescu „sine studio". Așa e ! Am scris numai *sine studio*, numai *fără părtinire,* nu ca Tacit *sine ira et studio,* fără mînie și părtinire. Dar de ce prefața n-ar fi chiar un studiu ? Fiindcă n-are, argumentează N. Georgescu, „cunoscutele note de subsol", precum studiile academice caracterizate de „acribie filologică". Să mă consolez cu faptul că „acribia filologică nu este apanajul tinereții, dimpotrivă" ?

Scanned with OKEN Scanner

Presupun că N. Georgescu nu este prea în vîrstă. A greșit luînd de la mine o informație despre o ediție Eminescu. Însă, la rîndul meu, am luat respectiva informație, cum putea să verifice N. Georgescu însuși, din tabloul edițiilor dat de Perpessicius în ediția critică de *Opere* din Eminescu (IV, *Poezii postume*, E.A.R.S.R., 1952, p. XX). Nu ne ocupăm de filatelie, nu știm prin urmare ce e cu timbrul despre care ne informează atît de erudit N. Georgescu. Tînăr, tînăr, dar cu acribie, nu glumă. În continuare sînt acuzat că nu citesc reviste, ci numai cărți, motiv pentru care mi-a scăpat articolul lui Pompiliu Constantinescu publicat în *Vremea* din 15 februarie 1931. Aș putea la rîndul meu să obiectez lui N. Georgescu, pe dos, că citește numai reviste, nu și cărți, deoarece articolul lui Pompiliu Constantinescu invocat se găsește și în volumul său de *Scrieri*, 4, Minerva, 1970, la un loc cu toate articolele despre Cezar Petrescu. Reproduc caracterizarea globală a romanului *Intunecare* de la p. 284 care nu mi se pare însă prea favorabilă : „Liricul se îndreaptă spre observație și analiză a obiectului, anunțînd trecerea spre realism. Noua sa formulă o afirmă romanul *Întunecare*, conceput pe dimensiuni de frescă de un realism prea minuțios în documentarea descriptivă. Eroii pășesc după logica intimă a faptelor, se plăsticizează, dar nu mărturisesc totdeauna o viață independentă de intențiile prestabilite ale scriitorului. Aspectul de fantoșe pe care-l găsim în figura lui Comșa, evidența de copie de pe natură a atîtor personagii ascund încă pe liric, convertit în căutarea de situații satirice și melodramatice.“ De altfel eu n-am zis că Pompiliu Constantinescu nu a citit volumul al doilea din *Întunecare*, ci numai că nu l-a recenzat. Am preluat ideile lui Aderca fără să-l citez. Eu nu am vorbit însă de plagiatul lui Cezar Petrescu ca Aderca. Am spus doar că *Unchiul din America* seamănă cu *Mon oncle Jules* de Maupassant, dar că s-a demonstrat (de G. Ibrăileanu, vezi ediția noastră *Opere*, X, 360/364) că autorul localizează pe un spațiu de trei ori mai mare, folosind din textul străin doar ideea epică. N. Georgescu relatează apoi după ureche o anecdotă despre Diogene spre a mă învinui că pun în pagină numai ce am la îndemînă, fără a mă folosi de unelte. Nu știu la ce s-a gîndit, dar constat că din anecdota despre Diogene

Scanned with OKEN Scanner

n-a înțeles nimic, fiindcă ea sună autentic (Diogen Laerțiu, VI, 37) astfel : „Într-o zi, văzînd (filozoful) cum un copil bea din palmă, își aruncă ulcica din desagă cu cuvintele : Un copil m-a întrecut în felul simplu de a trăi". De ce e cinică prefața mea ? Pentru că am mers la opera lui Cezar Petrescu direct, fără unealta altora ? Am luat un an din viața lui Cezar Petrescu, scăzînd din data morții data nașterii. Dacă aș fi procedat așa, aș fi găsit că a trăit 69 de ani. Însă fiindcă s-a născut la 1 decembrie 1892 și a murit la 9 martie 1961, a trăit doar 68 de ani trei luni și nouă zile. În textul meu este din păcate o greșeală de tipar. Scriitorul a fost mult tradus în străinătate mai ales între cele două războaie mondiale, spune N. Georgescu. Adevărul e că a fost tradus mai mult în zilele noastre. De pildă, între cele două războaie, *Întunecare* s-a tradus numai în limba polonă. După război s-a tradus încă o dată în limba polonă și în plus în limbile franceză, spaniolă, engleză, germană, rusă, bulgară, cehă și maghiară. Traducerea franceză a fost înregistrată de editorii Laffont-Bompiani în *Dictionnaire des oeuvres contemporaines de tous les pays* din 1968 sub cuvintele : „Acest roman are vigoarea unei mărturii asupra societății românești din timpul și de după primul război mondial". Despre alte traduceri vezi prefața noastră.

Scanned with OKEN Scanner

Utilitatea interviului

Printre documentele de care orice istoric literar (pentru mine totuna cu criticul) nu face abstracție în judecata sa de valoare se află desigur interviul, ceea ce explică interesul trezit de culegerea întocmită de Aurel Sasu și Mariana Vartic *Romanul românesc în interviuri — O istorie autobiografică* în formă de dicționar cu sinteze bibliografice și indici (pentru moment de la A la P în două volume — patru tomuri, total 2248 de pagini, Minerva, 1985 — 1986). Aleg seria cea mai bogată de interviuri din al patrulea tom, aparținînd lui Cezar Petrescu (122 de pagini, față de numai 60 de pagini la capitolul Camil Petrescu). Nu am putut beneficia în întregime de aceste texte cînd am scris introducerea la ediția critică de *Opere* de Cezar Petrescu (I, 1985).

Interviurile au fost luate de Ion Valerian, Felix Aderca, Crt. (?), C. Panaitescu, M. Șerban, N. Pîrvu (?), Valer Donea (Profira Sadoveanu), Vlaicu Bârna și Vasile Netea între 1929 și 1943. Se pot afla unele lucruri despre om. Ar fi avut prin 1930 în jur de o sută de kilograme, probabil ca rezultat al supraalimentării fiind în tinerețe bolnav de tuberculoză. A rămas și mai tîrziu cu un serios apetit culinar (în 1943 ia o masă de patru ore). Fuma mult, o sută de țigări pe zi, aproape tot timpul, bînd și cafea. Scria însă de asemenea mult și repede, 12-14 ore pe zi, de obicei vara, în vacanță, în stațiuni, la mînăstiri sau la conacul prietenilor din Moldova, ori la casa din Bușteni, niciodată la București. Ar fi scris *Întunecare* în șase luni, în trei ani, cîte două luni, vara, *Simfonia fantastică* doar în șapte zile. Avea și demonul

călătoriilor. În țară se servea de un automobil marca Hupmobile de 6 cilindri. A parcurs Europa în lung și în lat. Stătea trei luni în Capitală și trei luni se „aerisea" prin străinătate la Viena, Paris, Napoli, Malta, Barcelona, Geneva. A mers de 12 ori cu avionul, dar și cu trenul și automobilul. Cunoștea bine limba franceză, nu engleza, nici germana, însă citea traduceri în franceză din scriitori străini, el însuși traducînd prin intermediar francez un volum din fresca *Neamul Ciurăevilor* de G. Grebenșcikov (n.1885). Avea dedicații pe cărți de la Bunin, Kuprin, Camille Mauclair, Marcel Arland, Maurice Betz, Emmanuel Bove. Ținea pe masă *La faillite de la Beauté* de A. și Charles Lalo, și citea *Le liseur de romans* de Albert Thibaudet, eseiști precum Gina Lombroso *(La rançon du machinisme)*, Lucien Romier *(Qui sera le maître)*, Georges Duhamel *(Scènes de la vie future)*, Berdiaev, Spengler. În convorbiri, Cezar Petrescu face dovada unor multiple lecturi. Amintește între altele de piesa lui Eugène Brieux *Les avariés* (1901), de un roman despre o vopsitoriță și un librar de Arnold Bennet care nu-i decît *Riceman Steps* (1923), de „admirabilul" roman *Sarn* (1924), de Mary Webb, de romanele Clemencei Dane *(Regiment of Women, Legend)*.

Scriind un roman cu titlul *Greta Garbo* și două micro-romane despre concursurile de frumusețe, rememora destinul „frumuseților de pomină" din istorie (Diane de Poitiers, M-me de La Fayette, M-me de Maintenon, M-elle de La Vallière, Julie de Lespinasse, Joséphine de Beauharnais, Juliette Récamier, Madame de Berry, Eugénie de Montijo, Cécile Sorel, „la grande coquette"). La acestea se adăugau gloriile filmului (Pearl White, Lya Mara, Corrine Griffith, Raquel Meller, Mary Pickford, Lilian Gish, Gloria Swanson, Pola Negri, Bebe Daniels). Curios! Deși aprecia umorul duios (tip Dickens, Gogol, Alphonse Daudet, Cehov) și considera depășit umorul farselor germanului Saphir și ale englezului Jerome K. Jerome, nu evita umorul frivol și facil, bufoneriile de carnaval.

Cezar Petrescu era fiul unui fecior de clăcaș devenit inginer agronom și al unei mame moșierese : „Această atmosferă și îndoită ereditate din neam de țăran cărturar și din familie latifundiară, cred, declară el, că m-au

Scanned with OKEN Scanner

pregătit, sentimentalicește, pentru literatura semănătoristă". Format sub steaua *Sămănătorului* pînă la 17 ani, ar fi devenit detractor al sămănătorismului odată cu dispariția revistei la care se impusese Sadoveanu : „Pînă la șaptesprezece ani am fost sămănătorist înverșunat. Pentru ca, imediat după terminarea liceului, să devin cel mai înverșunat dușman al iorghismului și cuzismului în floare". Înțeles ca scriitor social, îi plăcea în 1943 să fie socotit mai curînd fantastic : „Coexistența în mine atît a țăranului din sîngele tatălui, cît și a aristocrației pe care mi-o transmitea mama m-a făcut să fiu, pe rînd,detractor și admirator deopotrivă al acestor două lumi. Neputînd izgoni pe nici una din sufletul meu, le-am îmbrățișat pe amîndouă, iar ecoul acestei îmbrățișări este opera mea literară. Socialul deși ocupă un loc imens în romanele mele, nu mă preocupă totuși atît de mult ca psihologicul și fantasticul. Dacă îmi va fi dat să trăiesc cel puțin pînă la șaptezeci de ani, am de gînd să scriu o întreagă serie de romane fantastice." A trăit numai 68 de ani și trei luni și raportul dintre social și fantastic a rămas, cu același deficit de calitate, tot în favoarea socialului. *Baletul mecanic* (trecut de Cezar Petrescu la ciclul „Fantasticul interior", dar care e mai curînd un roman de aventuri) n-a concurat nici măcar în mentalitatea cititorilor romanul social *Întunecare*

Foarte prețuit de public, Cezar Petrescu nu avea „nici un fel de încredere în opinia criticii literare." Considera pe critici „înguști, pătimași, aserviți diverselor bisericuțe literare" (afirma acest lucru lui C. Panaitescu în 1936). Recunoștea (lui F. Aderca în 1929) calitatea de „foiletonist conștiincios și obiectiv" doar lui Perpessicius. Pretindea că *Viața lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu e o biografie romanțată, în vreme ce el n-a dorit să scrie decît *Romanul lui Eminescu*, evitînd anacronismele lui Joseph Delteil din *Jeanne d'Arc* (1925) sau pe cele ale lui E. Lovinescu din *Mite* (galeurile nu puteau exista între 1878—1879, deoarece fabrica lui Emil Gallé a fost întemeiată în 1883 etc.). Interesant ce ne spune Cezar Petrescu în legătură cu realismul în 1935 : „Realist n-am fost niciodată, susține el. Nici n-am năzuit să scriu vreo carte realistă atunci cînd personagiile mele și conflictele

Scanned with OKEN Scanner

mele s-au aflat pe un teren de strictă realitate socială, am ținut seamă de această realitate. Le-am încadrat în realitate, fiindcă numai așa puteau fi viabile. Dar dincolo de asemenea precizări, m-a preocupat fantasticul interior, aventura psihologică a eroilor, aspirație omenească spre o feerie absurdă, îndeobște năruită tocmai peste această realitate". Practic însă nici *Romanul lui Eminescu* n-a fost trecut la ciclul „Fantasticului interior", ci tot la unul cu caracter social-istoric: „Rădăcinile din celălalt veac" (autorul își definea opera în totalitate drept „cronica românească a veacului XX").

Scanned with OKEN Scanner

Utilitatea metodelor

Care este profitul unui scriitor după o metodă mai mult sau mai puțin reputată, contemporană — e problema criticului Ovid S. Crohmălniceanu în cea mai nouă carte a sa *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură* („Cartea românească", 1984). Este vorba de autori pe care criticul i-a prezentat în mai multe rînduri înainte și ultima dată sintetic în ediția a II-a din *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, 1972. Deși nicăieri nu spune că dă în întregime crezare metodei alese, fiind la curent cu obiecțiunile ce i s-au adus și neignorînd că orice metodă poartă marca fie a creatorului, fie a unei școli, Ovid S. Crohmălniceanu o aplică, desigur și din nevoia de a fi în curent cu noile orientări, dar și din năzuința de adîncire a interpretării.

Hermeneutica începe cu Sadoveanu, tratat înainte ca exponent în literatura română al eposului și confruntat acum cu arhetipurile, complexe psihice supraindividuale subsumate de C. G. Jung *(Gestaltungen des Unbewusten)* inconștientului colectiv. Ies la iveală cîteva mituri, precum mitul paradisului pierdut, mitul omorîtului de balauri, mitul lui Tristan, mitul amneziei și al recăpătării memoriei pierdute, mitul morții și al resurecției fertile (Osiris-Isis), parțial detectabil în *Baltagul* și nu integral, cum s-a crezut. Putem subscrie la aceste rînduri : „Datele mitului, țesătura simbolurilor lui suferă tot felul de modificări spre a căpăta viață artistică. Numai un anumit cadru al activității fantastice rămîne astfel prefixat și lucrează ca un tipar, care scoate la iveală nenumărate plăsmuiri înrudite. Oricum, atît intervenția eului creator

Scanned with OKEN Scanner

conștient, cît și a celui inconștient se face simțită în toate marile opere artistice".

Pe Rebreanu criticul îl clasifica pînă acum la „realismul dur". Noua abordare are în vedere modul cum apare timpul interior la Rebreanu într-o operă de tip obiectiv (în care *el* este *eu)* urmînd exegezele lui Georges Poulet din *Études sur le temps humain* (în scrieri în care *eu* este *el).* Se poate vorbi de o anumită inadecvare în exegeză, probabil Poulet nu și-ar fi ales un astfel de autor, totuși ceva rezultă din cercetarea întreprinsă. Scriitorul are obsesia desfășurării ciclice a existenței după un scenariu în care la un moment dat intervine ceva degradant „ca și cum mișcarea circulară ar fi suferit efectul unei entropii". Cînd eroul își trăiește timpul interior, ritmul existențial cunoaște o intensificare bruscă, absentă înainte. Fenomenul poate fi recunoscut și în caietele de creație ale prozatorului notînd dificultatea sa de a-și regla expoziția faptelor conform cu viteza lor de succesiune în timp.

Romanul de analiză al Hortensiei Papadat-Bengescu nu e scrutat din perspectiva timpului uman, autoarea e chemată prin operă la psihanalist (Freud, *Einige Charaktertypen aus der psychanalytischen Arbeit).* Cazul prozatoarei, identificabil în eroinele ei, este acela al personalității scindate. Eul autoarei caută să mențină ascendentul părții sale ideale asupra celei supuse unor foarte puternice pulsiuni ale poftei sexuale. Calea aleasă e refularea, renunțarea la plăcere, căsătoria cu un soț lipsit de atracție erotică, apoi izgonirea surorii păcătoase (cealaltă parte a eului, inautentică, meprizabilă), în urma identificării cu ceea ce psihanaliza numește „mama castratoare", mama rea. Acest mit personal e recognoscibil în biografia autoarei, născută înainte de căsătoria părinților, ea însăși măritată cu un soț care nu-i aprecia vocația literară și a silit-o astfel să scrie în condiții de frustrare a aspirațiilor ei...

Cel mai important studiu ni s-a părut cel intitulat *Naratologie la Camil Petrescu* cu sugestii din Tzvetan Todorev *(Littérature et signification),* dar și Gérard Genette (*Frontières du recit*), Waine C. Booth, Wolfgang Kaiser și alții. Criticul face de fapt un control al auten-

Scanned with OKEN Scanner

ticității lui Camil Petrescu, nu din perspectivă fenomenologică, husserliană, ci voind a ști în ce măsură personajele lui există, au un statut propriu. Concluzia este că autorul, devenit el însuși personaj, pune la cale întregul dosar de existențe din *Patul lui Procust*. Publică mai întîi niște scrisori ale unei femei în care se vorbește de un amor singular (iubea, în credința ei, fără a fi iubită). Apoi caută și găsește bărbatul căruia îi cere să povestească faptele. Acesta raportează relațiile lui cu o altă femeie căreia îi parcurge scrisorile trimise de un iubit înșelat. Nu ajunge să-i relateze și cazul pentru care fusese rugat, deoarece piere într-un accident, așa încît autorul predă femeii de la început numai ce obținuse, lăsînd să plutească mai departe misterul asupra reacțiilor ei. Camil Petrescu nu era romancierul omniscient, declara că nu poate spune decît ce se petrece în sufletul său, la persoana I. Și în *Patul lui Procust* se vede acest lucru, dar autorul se servește de intermediari ale căror mărturii le întocmește el însuși : ei sînt el.

În sfîrșit Mateiu Caragiale e analizat stilistic după metoda lui Leo Spitzer din *Linguistics and Literary History* (1948). Spitzer era preocupat să ajungă de la unghie la specia leului, să descopere într-un stil individual pe acela care a făcut școală sau a caracterizat o anumită orientare artistică. Observînd la Mateiu Caragiale un erotism pervers și secret mascat de dantele și rafinament aristocratic, o obscenitate distinsă și o monstruozitate fascinantă, o adevărată vrajă a morbideței și a palorilor letale, Ov. S. Crohmălniceanu crede că toate acestea trimit la ceea ce în 1883 s-a numit în Anglia „modern style", în Franța mai tîrziu „l'art nouveau", iar în Germania din 1895 „Jugendstil" (stilul revistei müncheneze *Jugend*). În Anglia reprezentantul stilului modern de bază ar fi fost graficianul Aubrey Beardsley, mort de 26 de ani în 1898, ilustrator între altele al *Salomeei* lui Wilde. Tehnica lui Mateiu Caragiale de a opaciza textul ar veni din arta grafică a acestui Beardsley care mai purta și numele de Aubrey. Criticul nu remarcă însă că într-un pasaj din *Remember* autorul declară c-a voit ca eroul său să rămînă așa cum l-a cunoscut „semănînd atît de mult cu acei frumoși lorzi care au petrecut așa de nebunește la White-

Scanned with OKEN Scanner

hall cu Killigrew și Rochester, cu Barbara Villiers și cu Nell Gwynn și pe cari, muiați în catifele și în mătăsuri înspumate de horbote și înflorite de panglici ținînd în mînă trandafiri sau mîngîind cîini de preț, i-a înfățișat, surîzători și mîndri, cavalerul Lely". Cine nu recunoaște în palatul Whitehall curtea lui Charles Stuart II, în Killigrew pe dramaturgul Thomas Killigrew, în ceilalți pe contele John Wilmot Rochester, libertin notoriu, favoritul regelui, în Barbara Williers pe soția ducelui de Buckingham, în Nell Gwynn pe celebra actriță și în cavalerul Lely pe sir Peter Lely (1618—1680), faimosul pictor din epoca stilului galant (vezi și piesa lui John Dryden *The Wilde Gallant*"). Adevărul Aubrey de Vere (1789—1841) e autorul lui Julian Apostatul sau fiul său, Thomas Aubrey de Vere (1814—1902).

Scanned with OKEN Scanner

Un nou studiu despre V. Voiculescu

V. Voiculescu în orizontul tradiționalismului. (Minerva, Universitas, 1984) se cheamă lucrarea pe care Mircea Braga, critic de la Sibiu, o dedică lui V. Voiculescu, după studiul monografic *V. Voiculescu* (Minerva, Universitas, 1975) de Ion Apetroaie și substanțiala *Introducere în opera lui Vasile Voiculescu* (Minerva, 1980) de Elena Zaharia Filipaș.

Mircea Braga a simțit nevoia să-și preceadă studiul său cu o amplă dizertație despre tradiție și tradiționalism, întrucît primii critici l-au trecut pe Voiculescu împreună cu Ion Pillat la tradiționalism (E. Lovinescu) sau împreună cu Lucian Blaga la ortodoxism (G. Călinescu). Adevărul e că tradiționalismul e o formulă prea largă și că nu definește precis nici pe Ion Pillat care a început prin simbolism și a sfîrșit prin neoclasicism, nici pe Lucian Blaga care a debutat prin expresionism și a sfîrșit tot prin neoclasicism și nici chiar pe Vasile Voiculescu, original abia după apropierea de neoromantismul lui Rilke și de manierismul secolului al XVII-lea. Ar mai fi fost de spus că despre tradiționalism s-a vorbit în literatura noastră critică abia după primul război mondial, cînd s-a pus cu mai multă pregnanță problema raportului dintre tradiție și inovație și s-au constituit cei doi termeni antinomici : tradiționalism și modernism, ultimul creat de E. Lovinescu. O curiozitate este că Lovinescu însumează la poezia tradiționalistă pe Ion Pillat, pe Lucian Blaga, pe Adrian Maniu și pe Voiculescu, la modernism înserînd doar pe Arghezi care a făcut sinteza poeziei moderniste și tradiționale, nu tradiționaliste (Ion

Scanned with OKEN Scanner

Barbu figurează la poezia cu tendință spre ermetism, iar Ion Vinea la poezia extremistă). Abia la Călinescu moderniștii (Arghezi și Adrian Maniu) sînt despărțiți de tradiționaliști, iar tradiționaliștii de ortodoxiști, cum am văzut, Ion Barbu și Ion Vinea fiind așezați împreună în capitolul „Dadaiști, suprarealiști, ermetici".

Concepția despre poezie a lui V. Voiculescu extrasă de Mircea Braga dintr-un text publicat postum era cam rudimentară, biologistă : poezia ar fi un instinct „care vine mai jos de om, de la animal și trece prin om, mai sus, dincolo". În poezia numită tradiționalistă apare dragostea de locul natal, de pămînt, de graiul neaoș, de cer, de strămoși, de țară, de obîrșii, de misterul propriu „unde încep și sfîrșesc toate, neam, familie, priveliște, lume, univers". În *Confesiunea unui scriitor și medic* din *Gîndirea* (1935), Voiculescu mai amintește, citînd pe Freud, dar și pe William James (transcris greșit și reprodus la fel de Mircea Braga în text și la indice : James Williams) de acele „complexe vechi magice, străvechi refulări" pe care „știința lui James Williams (sic) le respecta și le recunoștea puternica lor realitate sacră... mai mult ca știința de azi a lui Freud". Este vorba de reflexe așa numite de Jung inconștient colectiv cu care individul se naște, complexe ce alcătuiesc zestrea, „misterul" său personal. „Știința" lui William James este desigur cea din *Varieties of Religious Experience* (1902) : „Lumea vizibilă face parte dintr-un univers spiritual din care-și trage principala semnificație". Determinanții operei lui Voiculescu sînt religia și folclorul, deoarece, cum spunea altă dată, „muzeul sufletului nostru e în folclor".

Cariera literară a lui V. Voiculescu se întinde în prima etapă între 1916 și 1939, cînd e numai poet. În 1944 își publică o culegere din toate poeziile. După 1944 nu a mai publicat. Abia după moarte, se publică în 1964 *Ultimele sonete închipuite ale lui W. Shakespeare în traducere imaginară de V. V.*, scrise între 1954 și 1958, iar mai tîrziu *Veghe* și *Clepsidra*. Se mai află în manuscris circa o sută de poezii. Analiza lui Mircea Braga este în genere reticentă. Apreciază mai mult postumele : „Cu volumul *Clepsidra* sîntem în fața adevăratei poezii religioase a lui V. Voiculescu. Și poate în fața singurei poezii

Scanned with OKEN Scanner

religioase autentice din literatura română". În *Ultimele sonete* „cadrul eticii desfășurat cu o subterană vehemență este temelia unei estetici de dizolvare a dihotomiilor fundamentale. Poezia se confirmă prin invocarea mitologicului și a originarului (apelul la divinitate) și în același timp prin modelarea arhetipilor, ca stări ale spiritualității și afectivității" (limbaj cam sofisticat).

Mai prețuită decît poezia este proza, în întregime postumă, scrisă între 1947 și 1958, nu fără incriminarea unor piese : *Vaca*, „text submediocru", *Limanul* : „osatura epică e simplistă și simplificatoare", *Farsa, Ciobănilă* și *Proba* : „simple anecdote, pendulînd între melodramatic, idilic și senzaționalul bulevardier ieftin", *Amintiri despre pescuit* : „relatarea se istovește pe sine... și se abandonează într-o morală care-i dublează, inutil și exterior, conotațiile" etc. Criticul identifică structuri și invarianți. Dăm peste excursuri educative, restaurări epice (evocări), prezentări de tipuri și moravuri cu alunecări spre șarjă, teme livrești cu dezvoltări didactice, pitorești sau conciliind fabulosul cu realismul, dar și narațiuni în fabulos pur ca *Schimnicul* (cu tema licantropului) sau în cod mitic (*Lostrița, În mijlocul lupilor, Ultimul Berevoi, Pescarul Amin*). Aceste două din urmă categorii dau și măsura prozatorului original care a fost Voiculescu, atunci cînd, depășind stadiul etic, satiric, livresc, realist elementar al povestirii, a intrat, păstrînd unghiul fantasticului popular în inima mitului, restaurat nu ca ipoteză, ci ca o ipostază existențială, prin recrearea condițiilor și datelor de adevăr din *illo tempore*. A descoperi în modern niște ecluze ale arhaicului, niște adîncuri ale existenței, aceasta a fost fapta de nuvelist al lui V. Voiculescu în cele mai izbutite proze ale lui. S-ar fi cuvenit însă mai stăruitor explicate anumite simboluri, ritualuri și practici de care autorul se servește sau le imaginează (de exemplu ce semnificație are cuvîntul *berevoi* și care ar fi proveniența sa ?). Nici măcar cînd se referă la povestirea *Behaviorism*, criticul nu lămurește de ce autorul și-a intitulat-o astfel, pomenind doar de „principiile enunțate de J. B. Watson".

De ce criticii au vorbit de roman în legătură cu *Zahei Orbul* ? Pentru că autorul și l-a considerat astfel, deși

Scanned with OKEN Scanner

nu era decît o povestire parabolică, povestea unui mit, un mit căzut în ficțiune după expresia lui E. M. Forster.

Despre teatrul lui Voiculescu citim că tentația formulei realiste nu se deschide pe un strat atras de ritmurile creației populare pînă în orizontul mitului, ca în proza sa, ci „se oprește în zona de interferență a basmului cu legendarul". De unde valoarea sa de mijloc.

În niște sumare concluzii, Mircea Braga declară că a urmărit în lucrarea sa refacerea structurii operei lui V. Voiculescu printr-o „grijă marcat teoretică". Studiul a comparat cîteva esențiale aliniamente ale organizării tradiționaliste cu palierele interne ale operei scriitorului, cum realitățile teoretice se metamorfozează în realități artistice. Indiferent dacă acest demers e sau nu cel mai adecvat, recunoaștem că exegeza nu e lipsită de interes. Cît despre valoarea operei lui Voiculescu, ea se va mai discuta, nu ne îndoim.

Scanned with OKEN Scanner

Se discută prea puţin în revistele literare despre ediţiile autorilor importanţi din literatura română, studiaţi în şcoli sau interesînd fie publicul larg, fie un număr mai mic de cititori, între alţii pe specialişti. Consultarea celor din urmă pune mari probleme pentru cine ar vrea să întocmească o istorie a literaturii române din cele mai vechi timpuri şi pînă în zilele noastre. Cu cîteva excepţii, ediţiile critice ale marilor scriitori lipsesc ori nu s-au încheiat încă, nu există certitudinea că vor fi gata în secolul nostru. Despre astfel de probleme discută Z. Ornea care a întocmit o ediţie de *Scrieri* din C. Stere şi, de o bucată de vreme, întreţine o cronică a ediţiilor în periodice, în culegerea de articole *Actualitatea clasicilor* (Eminescu, 1985).

În general, Z. Ornea pledează pentru editarea completă, fără tăieturi a operelor în cea mai corectă formă, cu un studiu introductiv autorizat şi cu note şi variante rezonabile. Este nevoie să se arate cum opera a fost receptată în epocă, nu însă prin citarea integrală a tuturor comentariilor sau a celor mai nesemnificative consemnări. Cît despre modul cum este privit astăzi autorul, se poate arăta în prefaţă. Editorul nu trebuie să omită recenziile negative cînd există, să-şi spună punctul său de vedere acolo unde crede că s-a exagerat în rău sau în bine. Cîţi fac însă aşa ? Unii măresc aparatul critic în mod excesiv (o notă asupra unei ediţii are 75 de pagini), ajungînd uneori să dubleze textul editat. Şi nici nu e vorba întotdeauna de autori de întîia mărime. Alţii fiind prea zeloşi cu urmărirea variantelor la un prim volum, demobilizează la al doilea sau menţin un ritm

Scanned with OKEN Scanner

de publicare exasperant de lent. Ediția Eminescu trenează de 46 de ani, aproape de trei ori mai mult decît i-a trebuit poetului însuși să-și scrie întreaga operă.

De acord cu Z. Ornea în multe din observațiile sale privitoare la diverse ediții, exprimăm și cîteva opinii diferite. Nu uit să semnalez întîi senzaționala sa descoperire că biografia lui Titu Maiorescu publicată în 1915 de Soveja este în realitate autobiografia lui Maiorescu, scrisă la persoana a treia în 1909 (broșura *Procesul Maiorescu cu actele autentice* publicată în 1865 de P. P. Carp, N. Mandrea, G. Mîrzescu, I. Negruzzi și Vasile Pogor este, pare-se, tot de el). Să fie însă adevărat că ediția Gherea încheiată în 1983, în opt volume, după șapte ani (începută în 1976), se constituie într-un „record pînă acum neegalat ?“ Nu s-a încheiat ediția Ibrăileanu, în zece volume, începută în 1974, tot în șapte ani (în 1981) ? Z. Ornea consideră ediția Fugariu din *Țiganiada* mai fidelă decît aceea a lui J. Byck (care nu a publicat și varianta I), dar „mai greoaie la lectură“. A cui e vina ? A editorului sau a lui Budai-Deleanu ? E vina editorului sau a cronicarului că ediția G. Strempel e mai greoaie la lectură decît ediția Iorgu Iordan ? De Boliac, Z. Ornea crede că „poet, ce-i drept, nu prea a fost“, dar că era bun ca ideolog („îl depășește pe poet“, între altele fiindcă susținea că „a trecut vremea Petrarcilor“, și caragialește, că veacul cere „propaganda șarității cei adevărate și care ne lipsește cu totul“, cu alte cuvinte voia în loc de Petrarca un poet caritabil). Din cauza asta Bălcescu vorbea de Boliac ca de „ce mauvais poète !“ Hasdeu e definit ca „un spirit de Renaștere prin enciclopedismul și varietatea preocupărilor“. Ceea ce nu e prea bine spus, întrucît nu varietatea preocupărilor face pe omul de Renaștere, ci viziunea lui de recreator al lumii din perspectiva universalității. Nu cred, de asemenea, că putem vorbi de Hasdeu ca de un autodidact, din moment ce a frecventat, ca și Eminescu, un mediu universitar. Că nu și-a trecut toate examenele, asta e altceva, unii le trec și nu devin mai culți, în vreme ce Eminescu nu știa mai puține lucruri decît Maiorescu. Hasdeu avea, desigur, geniu, iar condiția geniului în cultură, creator prin excelență, este alta. Eminescu nu putea să înceapă tra-

Scanned with OKEN Scanner

ducerea lui Rötscher „la 28 de ani“ (în 1878) și s-o continue „în perioada vieneză pînă prin 1872“. A început-o în 1868 la 18 ani, și-a terminat-o la sfîrșitul anului 1871. Cît despre traducerea *Criticii rațiunii pure*, aceasta a început la Berlin în 1873, și nu în 1875, cînd Eminescu era în țară. Ne îndoim că traducerea *Gramaticii sanscrite* a lui Bopp a fost făcută de Eminescu în 1884—1885 „într-un fericit interstițiu de luciditate“. Mai probabil, traducerea neterminată a fost făcută de Eminescu pe cînd era bibliotecar al Universității din Iași, între 1874—1875, cum susține și Perpessicius. În legătură cu *Istoria literaturii române* de Iorga, ar trebui să se știe că Barbu Theodorescu nu a editat corect cele două volume despre secolul al XVIII-lea, deoarece nu a publicat ediția a doua din 1928 și 1933, menținînd arbitrar ediția I din 1901. În ediția Rodicăi Rotaru a secolului al XIX-lea sînt două trimiteri greșite la *Istoria literaturii române* de mine. Eu am arătat că Grigore Pleșoianu a tradus din canonicul Christoph von Schmid și nu din J. Chr. Schmidt, care este un alt autor și consider că traducerea romanului *Velisarie* de Marmotel este făcută de C. Conachi, nu de Alecu Beldiman. Placheta de debut a lui Ion Pillat nu datează, cum ni se spune, din 1911, sau 1914. Se cheamă *Povestea celui din urmă sfînt* și a apărut în același an cu *Visări păgîne*, (în 1912). M. Sadoveanu mărturisea în 1925 că va continua să socotească pe Panait Istrati „și-al nostru, deși e al unei literaturi străine“ (franceze). Se poate deduce de aici că îl considera scriitor român ?

Nu cred că voi supăra pe Z. Ornea, eminent critic al ideologiilor literare din perioada 1860—1930 (junimism, socialism, semănătorism, poporanism, tradiționalism, modernism) atrăgîndu-i atenția asupra unor alunecări de condei, repetiții de expresii („ani buni“, „buni ani“, „cu asupra de măsură“), tautologii („savoare delectabilă“), improprietăți („efort științific de efectivă paleografie“ la lectura unor scrisori din secolul al XIX-lea, Hasdeu „translitera în text latin“ cuvinte din bătrîni) formule gazetărești (textul ediției Blaga este de o „acurateță impresionantă“, altele se speră să fie „mai acurate“, o reconstituire a răscoalei din 1907 e „tarată de limbajul vremii“). În unele pasaje cuvîntul *caracter* e înlocuit

Scanned with OKEN Scanner

prin *caracterologie*, astfel adversitățile lui Duiliu Zamfirescu se datoresc „caracterologiei imposibile a omului“, iar doamna T. și Fred Vasilescu au elemente din „caracterologia și comportamentul Marthei Bibescu și a soțului ei Anton“. În sfîrșit, în loc de *școlii* (de la gr. *skolion*= explicație, notă critică), Z. Ornea folosește greșit termenul *scorii* (de la gr. *scôria*, care înseamnă materii reziduale ce plutesc la suprafața metalelor în timpul topirii).

Scanned with OKEN Scanner

Tot despre ediții

Cea de a doua carte pe anul 1986 a lui Mircea Anghelescu, după *Ion Heliade Rădulescu,* apărută la Editura Cartea Românească, *Lectura operei,* cuprinde în jur de patruzeci de recenzii de ediții obișnuite și critice din diverși scriitori români, de la Dimitrie Cantemir pînă la Dinu Pillat și o eventuală ediție Mircea Eliade care ar fi într-adevăr de dorit. Cele mai multe observații sînt pertinente și bine venite, observații ale unui filolog avizat și sagace, excelent editor el însuși, de altfel, al operei lui N. Filimon. Este dificil totuși ca într-un spațiu de patru-cinci pagini să examinezi o ediție care numără unul pînă la zece volume și de aceea criticul se rezumă de obicei la cîteva semnalări : cuvîntul *zaman* la Cantemir înseamnă timp, Tache Ralet la Odobescu nu e Dimitrie Ralet, o persoană neidentificată căreia i se adresa Lovinescu e Adina Moscu, cuvîntul grecesc din textul lui Olănescu transcris de editor *to peipere* trebuia tradus *piperul,* dans popular, *videv-aș* la Burada e *vide-v-aș* etc. Editorii vor ține seama fără îndoială de îndreptările criticului, cititorii vor lua aminte, adevăratul profit ar fi însă dacă s-ar recurge la avizul lui Mircea Anghelescu în faza prezentării edițiilor în manuscris. Poate că în locul semnalărilor fugitive de neajunsuri la toate edițiile, mai bine ar fi să se cerceteze amănunțit o singură ediție efectuată sau în curs, cum este aceea a jurnalisticii lui Eminescu (în *Lectura operei* se are în vedere doar volumul al IX-lea din 1980, deși au mai fost publicate pînă în 1985 încă trei volume).

Scanned with OKEN Scanner

Nici o observație nu face Mircea Anghelescu în legătură cu modul cum a fost îngrijită cea de a doua ediție revăzută și adăugită din *Istoria literaturii române* de G. Călinescu. Se arată că ediția, apărută prin grija lui Al. Piru, restituie literaturii noastre un monument, dar că, la această „operație", „o largă echipă a editurii Minerva a depus o competentă și stăruitoare activitate". Așa este. Eu n-am avut decît grija apariției, competența restituirii monumentului a avut-o Editura (după colofon, la primul tiraj, un colectiv redacțional compus din trei persoane, iar la al treilea tiraj, din 1985, identic, un colectiv redacțional de 22 de persoane). Ediția ne oferă, scrie Mircea Anghelescu, poate imaginea cea mai nimerită a autorului său, „schimbător în amănunte și neschimbător în esențe, mereu în ebuliție, mereu în căutarea perfecțiunii de care era mai totdeauna aproape". Dar, intervine un dubiu : „Nu știu dacă într-o ediție de *Opere*, pe care va trebui s-o avem odată, va intra mai nimerit ediția a doua a acestei *Istorii*, sau cea care a marcat cu apariția sa o întreagă generație, adică prima." Ce se spune în prima frază, se contrazice în a doua. Se pare că larga și competenta echipă a Editurii n-a știut pînă la urmă care era „imaginea cea mai nimerită" a autorului *Istoriei*... Bine că n-a intrat în joc competența mea.

După un amplu sondaj cu privire la adaosurile cărții sale aduse de G. Călinescu în ediția a doua, Mircea Anghelescu arată că cele mai multe sînt de natură documentară, deși „limitate doar superficial la domeniul meșteșugăresc al biografiei, completările dau perspectivă istorică, lărgesc un cadru social și cultural pe care metoda monografică a *Istoriei* îl diminuase fără a-i disprețui virtuțile". Completările merg de la cîteva rînduri pînă la cîteva pagini. La Eliade, Negruzzi și Caragiale se adaugă cîte două pagini și jumătate, la Odobescu zece pagini (capitolul e triplat). Autorul a vrut să-și republice articolele în noua formă în prealabil în reviste, fără să izbutească întotdeauna. Capitolul despre Negruzzi a apărut în *Steaua* cu paginile intervertite, articolul despre Odobescu în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor* (revista Institutului condus de G. Călinescu), articolul despre Caragiale a fost refuzat însă de revista *Viața*

Scanned with OKEN Scanner

românească. Comunicarea ținută la sesiunea festivă, organizată de Academie și Uniunea Scriitorilor cu prilejul comemorării lui I. L. Caragiale în 1962 *(Caragiale. Omul și opera)*, publicată în *Contemporanul* și în *Studii și cercetări de istorie literară* în același an, e capitolul din *Istoria literaturii române*, ediția a II-a.

„Nu este îndoială, mai scrie Mircea Anghelescu, că unele completări făcute (de G. Călinescu) sînt însă conjuncturale, impuse de dorința autorului de a-și vedea cartea retipărită." De pildă, în noua ediție, la capitolul Negruzzi publicat întîi în revista *Steaua* (în iulie 1958) a făcut o completare de un „sociologism pueril" care sună așa : „Norodul asuprit urăște pe boieri. Lăpușneanu îi urăște nu mai puțin, din punctul său de vedere, bănuindu-i în stare de a-l săpa ca domn. Înduplecîndu-se la strigările mulțimii, Lăpușneanu face un gest popular și totodată se descotorosește de un intrigant. Boier el însuși, domnul e departe de a înțelege cu adevărat drama gloatei." Acest comentariu i se pare lui Mircea Anghelescu atît de penibil, încît presupune că poate fi „rodul colaborării vreunui redactor al revistei în care textul a apărut". În același capitol, după o frază cu referiri la Salvador Rosa, Monti și Manzoni, s-a făcut o completare care sună așa : „Printre hîrtiile sale se găsesc copii după teatrul de păpușari al lui Conachi". „Asemenea accente, scrie Mircea Anghelescu, dovedesc că revizuirea *Istoriei*, completarea și îmbogățirea ei, operațiuni fără îndoială dorite de autor, urmărite și împlinite în măsura posibilităților de atunci, n-au fost încheiate și, cunoscînd maniera de lucru a autorului, nici nu puteau fi încheiate înainte ca el să fi văzut tot textul rescris, corectura, corecturile chiar, ceea ce destinul nu i-a mai îngăduit." Adevărul e că autorul a văzut capitolul Negruzzi publicat în întregime în *Steaua* și că a mai trăit aproape încă șapte ani fără să renege ce a scris. A colaborat la *Steaua* cu alte articole în continuare despre Bolintineanu și Pantazi Ghica.

Și în capitolul despre Caragiale, Mircea Anghelescu consideră că apar concesii de aceeași natură, fiindcă după diagnoza „Problemă serioasă de psihopatie strecurată în comicul aparent al unui monolog" lipește completa-

Scanned with OKEN Scanner

rea : „ceea ce nu exclude, firește, satira socială“. Pentru noi completarea este, dacă nu neapărat necesară, inofensivă. Să nu uităm totuși încheierea articolului lui Mircea Anghelescu : „Este în afară de orice îndoială că această ediție trebuia să apară și că prezența ei pe masa noastră de lucru e un eveniment“.

Scanned with OKEN Scanner

G. Călinescu, inedit

Sub titlul *Aproape de Elada* (sintagmă figurînd în *Sensul clasicismului*, lecție de deschidere ținută de G. Călinescu la Facultatea de litere și filosofie din București în ziua de 16 ianuarie 1946), Geo Șerban publică în colecția „Capricorn" a Institutului de istorie și teorie literară (nr. 2, 1985) opt conferințe ținute de G. Călinescu cu diverse prilejuri între 1943 și 1948 din care el însuși a excerptat fragmente în *Vremea* din 6 septembrie 1944 (*Oratorie* din *Oratoria și cerebralitatea*), în *Lumea* (10 decembrie 1945 și 6 ianuarie 1946) *Cărțile* și *Ce este un autodidact* din *Prietenele noastre cărțile*, în *Lumea* din 13 ianuarie 1946 (*Discriminații* din conferința *Ce înseamnă literatura italiană pentru noi*), în *Națiunea* din 4 iulie 1946 (*Unele femei* din conferința despre femeia română ținută în primăvara lui 1947), în *Lumea* din 21 martie 1946 (*Extemporal* din conferința ținută în fața alegătorilor săi din Brăila în martie 1948). Detalii din cele opt conferințe figurează și în alte articole sau studii de G. Călinescu încît se înțelege de ce nu și le-a publicat el însuși integral. Dar acest lucru trebuia să-l facă cineva și este bine că l-a făcut Geo Șerban. Conferințele le-a grupat sub titlul *Prolegomene*. În a doua parte a cărții sub titlul *Din „Carnete"* (care însă nu există ca atare) apar însemnări despre ceea ce Călinescu va numi „sinteză epică", despre filosofia lui Schelling din *System des Transzendentalen Idealismus* (1890), cărțile Ricardei Huch despre romantism, despre *Das Erlebnis und die Dichtung* de Dilthey, despre Oscar Walzel (*Deutsche Romantik*, *Das Prometheussymbol von Schaftesbury zu*

Goethe, Vom Geistesleben des 18, und 19. Jahrhunderts), despre Ludwig Tieck, despre cărțile lui Ernst Cassirer citite în italienește *Individ și cosmos în filosofia Renașterii* și *Filosofia iluminismului*, o notă despre *Arta clasică a Renașterii* (în traducere italiană) de Heinrich Wölfflin, despre *Artele țesutului* de Gaston Migeon, despre *La pittura italiana del Seicento* de Vincenzo Constantini, despre o antologie de prozatori minori din Cinquecento și o culegere de tratate tot din Cinquecento despre femeie, despre estetica lui Parini, despre romanele doamnei de Staël, literatura lui Stendhal, despre *Sensul literaturii italiene* (1931) de G. A. Borgese, *Il fuoco* de D'Annunzio și *Malombra* de Fogazzaro. Tot ce trebuia să rețină la lectură, G. Călinescu formula în scris și prelegerile sale universitare erau rostite aproape identic cu textul compus în prealabil, la curs profesorul venind doar cu citatele. Este de la sine înțeles că reținea din orice carte numai ce credea el și că însemnările erau utile în primul rînd pentru el.

În privința ediției Geo Șerban, lăudîndu-i inițiativa, ne permitem unele observații. Este clar că titlul *Aproape de Elada* nu corespunde conținutului culegerii și nu pune la îndemînă decît puține „repere pentru o posibilă axiologie". De ce să le căutăm pe acestea aici și nu în opera principală ? Este adevărat că Ramiro Ortiz a fost profesorul lui G. Călinescu, dar ne înșelăm dacă vedem în Ortiz un magistru și în studentul său un discipol. Foarte stimat la noi mai ales pentru studiul său *Per la storia della cultura italiana in Rumania* (1916), Ortiz n-a obținut aceeași apreciere din partea compatrioților săi. Nici o istorie a literaturii italiene (Natalino Sapegno, Giuseppe Petronio și nici chiar Nina Façon care-i citează pe aceștia) nu-l menționează (la Nina Façon apare doar în prefață). Mai mult cred că a învățat Călinescu de la De Sanctis.

Revista de istorie și teorie literară nr. 3 din 1983 a publicat de curînd un articol inedit de G. Călinescu despre *Ludwig Tieck*. Articolul, transcris de mine, era ultima formă a celui din arhiva Călinescu semnalat de bibliografia Ion Bălu la nr. 5006 (13 f. +9 f. jumătăți de coală, fișe și conspecte cu cerneală neagră). Geo Șerban

Scanned with OKEN Scanner

crede că în articolul din revistă sînt unele greșeli. Este posibil, dar în cazul cuvîntului *melice* (reprezentanții *melice*) cred că schimbarea în *melodice* a făcut-o Călinescu însuși. Un exemplu îl avem în articolul din *Lumea, Discriminații*, unde cuvîntul din manuscris *suav* (Ploaia... e un fenomen *suav*) a fost schimbat în *sonor*. Cred însă că chiar dacă în articolul *Cărțile* din *Lumea* a apărut cuvîntul *neprizabil* (poetul... e un personaj *neprizabil*), autorul trebuie să fi scris *meprizabil*. Să fie în ediție o greșeală de tipar ?

A cui este greșeala că numele lui Saavedra Fajardo, autorul cărții *Idea de un principe politico cristiano, representada en cien empresas* (1640) este transcris de editor de două ori Fagardo ? Și nu este oare Pudendorf faimosul Pufendorf, autorul vestitului tratat *De jure naturae et gentium* din 1672 ? Ce este cu *curiguerismul spaniol* ? Nu cumva vine de la numele arhitectului și decoratorului José de Churriguera, creatorul unui stil exuberant în barocul spaniol ?

Mari probleme i-au pus editorului citatele date de G. Călinescu, în conferințele sale, în limba italiană. „Individul italian, spune Călinescu, arată în faptă și în literatură o repulsie față de alimentația grea“ și exemplifică printr-un citat dintr-o satiră de Ariosto în care se exprimă plăcerea de a mînca un nap copt cu propriile mîini : „In casa mia mi fa meglio una rapa / Ch'io cuoca, e cotta su'n stecco m'inforco...“ Geo Șerban transcrie în loc de cuoca, *curca* și în loc de m'inforco, *m'informo*. Apar greșeli chiar cînd versurile sînt citate în românește. Astfel cele despre înghețată ale lui Magalotti : „Nise, di quell'urnetta / Svolgi la vite aurata, e tranne fuore / Con la tue man di rose / Quelle nevi odorose“ în traducerea lui G. Călinescu : „Nise, desfă capacul aurit / Al acelei chisele și scoate afară / Cu mîinile tale trandafirii / Zăpezile îmbălsămate“. La Geo Șerban, Nise a devenit *Nase*. „Dante, susține Călinescu, nu-și poate imagina o mare nordică, furibundă, ci un lac pacific pe care poți aluneca într-o mică navă“ și citează prima strofă din *Canzoniere*, XV, sonet : „Guido, i'vorrei che tu e Lapo ed io / Fossimo presi per incantamento, / E messi in un vascel, ch'ad ogni vento / Per mare andasse al

Scanned with OKEN Scanner

voler vostro e mio". La Geo Șerban vascel devine *vasel* și al voler, *a* voler. Lipsesc și virgulele după incantamento și vascel. Guido și Lapo de aici sînt Guido Cavalcanti și Lapo Gianni care împreună cu Dante și Cino da Pistoia au reprezentat între 1280 și 1337 așa numitul în literatura italiană dulce stil nou. Vorbind despre dulcele stil nou, Călinescu susține că este un fenomen literar care n-a apărut decît după cîteva secole de maturitate și (aici Geo Șerban dă de cuvinte indescifrabile în manuscris) după Renaștere". Acest „după Renaștere" deranjează mai mult decît cuvintele indescifrabile omise, pentru că s-ar înțelege că dulcele stil nou a continuat și după Cinquecento, ceea ce nu este posibil să fi spus G. Călinescu. Poate fi vorba cel mult de o influență a dulcelui stil nou amestecat cu petrarchismul doar pînă la jumătatea lui Quatrocento.

Scanned with OKEN Scanner

Poezia simbolistă românească

Acum două decenii Lidia Bote publica *Simbolismul românesc*, studiu devenit încă de atunci de referință despre importanta școală literară inaugurată teoretic la noi de Alexandru Macedonski și care a dat în literatura română pe Ștefan Petică, Dimitrie Anghel, Ion Minulescu, George Bacovia și alții cuprinși de aceeași autoare în *Antologia poeziei simboliste românești* (1968). Este interesant că tot o femeie, Zina Molcuț, a reluat studiul curentului pe plan mai larg în antologia cu un studiu introductiv de 170 de pagini *Simbolismul european* (volumele I—II, 654+610 p., 1983, privind simbolismul francez, belgian, olandez, englez, suedez, norvegian, danez, finlandez, islandez, portughez, italian, spaniol, român și grec, la care se adaugă un al treilea volum de Magdalena Laszlo-Kuțiuk de 514 pagini cu antologia simboliștilor germani, austrieci, ruși, ucraineni, cehi, slovaci, polonezi, sîrbi, croați, sloveni, bulgari și maghiari). Lucrarea Adrianei Iliescu, *Poezia simbolistă românească* (Minerva 1985) e anticipată de două cercetări anterioare ale autoarei asupra revistei lui Macedonski *Literatorul* (1968) și *Revistele literare la sfîrșitul secolului al XIX-lea* (1972).

Ar fi să ne întrebăm ce aduce nou în cartea sa despre simbolismul românesc Adriana Iliescu. Și-a conceput lucrarea, după cum mărturisește în introducere, pe un dublu plan, prezentîndu-ne o privire pe orizontală a temelor și o privire pe verticală a poeților care le ilustrează, înșirați cronologic, în ordinea anului de naștere, mai întîi cei cinci mari maeștri, apoi cei de rangul al doilea și chiar de al treilea rang pe care însă istoria

literară îi menționează. Cunoscînd metodele critice noi, autoarea s-a ferit de preluări mecanice, în considerarea că nu metodele fac pe critici și că metodele criticilor mari sînt de neimitat. Adriana Iliescu este, așa declară deschis, pentru amestecul fertil de genuri critice : „Tematism, psihologism, stilistică, bachelard-ism, iată cîteva concepte ce ar putea caracteriza metoda noastră, fără să o cuprindă însă. Am fi mulțumiți dacă s-ar observa că e vorba de o linie metodologică începută în monografia noastră *Literatorul* — aceea a analizei unor teme și motive literare în evoluția lor cronologică și în funcție de specificitatea personalității creatorilor mari, cu relevarea tendinței spre *imitație* a minorilor sau epigonilor, cu sublinierea sclipirilor și salturilor calitative imprevizibile prin niște condeie mediocre, în alte împrejurări cu descrierea atmosferei socio-culturale, cu precizarea unor amănunte biografice, dacă ele au marcat opera, cu semnalarea exigențelor ori opacității publicului cititor, dacă acestea au lăsat urme memorabile asupra scrisului".

Din lectura poeților școlii simboliste, autoarea deduce, mai totdeauna plauzibil, cu numeroase exemple, neevitînd să se repete, în zece capitole, care este arta poetică a reprezentanților, cum concep ei noțiunea de poet, preocuparea lor de parfumuri, culori, sunete, corespunderi și sinestezii, predominarea la simboliști a stărilor de melancolie, spleen, ennui, urît, prezența unor metafore obsedante (termenul e al lui Charles Mauron), tendința evaziunii, erotica simbolistă, perspectiva ironică și existența ca spectacol, orgie sau carnaval, comicul și tragicul, cum se structurează poezia elementelor (pămîntul, apa, focul și aerul, după Bachelard, *La Terre et les reveries de la volonté, essai, sur l'imagination des forces, la Terre et les reveries du repos, essais sur les images de l'intimité, L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière, La Psychanalyse du feu, L'air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement),* cum apar spațiul și timpul în poezia simbolistă (Bachelard, *Poétique de l'espace,* Poulet, *Études sur le temps humain,* Blanchot, *L'espace littéraire).* Cu oricîtă grijă, granița aspectelor nu este totdeauna respectată, din cauză că fenomenele sînt interpretate din perspectiva lor simbolică,

Scanned with OKEN Scanner

multilaterală. Astfel culorile simboliștilor investigate în capitolul al treilea revin și în capitolul al patrulea despre melancolie (verdele speranței de a cunoaște și verdea decepție a eșecului inițierii la Minulescu). Capitolul al VII-lea, erotica, înregistrează o sinestezie minulesciană („Într-un amurg de toamnă orchestrată / În violet, în alb / În roz / Și-n bleu...") care nu apare în capitolul al treilea unde se află sinesteziile. În fine, pietrele prețioase trecute printre metaforele obsedante în capitolul al cincilea, revin în capitolul al IX-lea la poezia elementelor cu observația lui Bachelard că scriitorii Renașterii au înțeles-o ca pe o sfidare aruncată lumii tenebrelor. Este cazul de a spune că studiul poeziei elementelor nu duce la nimic dacă nu indică elementul fundamental care caracterizează pe un poet. În acest sens Macedonski e un poet al pămîntului, Bacovia al apei, focul și aerul fiind mai puțin apropiate de simboliști. De asemenea, metaforele obsedante trebuie să conducă la descoperirea unui mit personal cum se întîmplă cu pietrele prețioase la Macedonski care voia să-și publice toată opera sub titlul *Cartea nestematelor*. Mitul lui Euforion (saltul uranotropic) și mitul faunului (simbol al artei, lucidității și senzualității) se subordonează metaforei obsedante centrale : nestematele. Alte metafore obsedante sînt detectate, de altfel, de autoare tot în titluri de volume sau poezii : la Anghel floarea *(Moartea narcisului)*, la Petică fecioara și vioara *(Fecioara în alb, Cînd viorile tăcură)*, la Bacovia plumbul *(Plumb)*, la Stamatiad, discipol al lui Macedonski, mărgăritarele și trîmbițele *(Din trîmbițe de aur, Mărgăritare negre)*, la Eugeniu Ștefănescu-Est *Eldorado*, la Ion Pillat, *Asfodela*. Desigur metaforele obsedante sînt interesante în măsura în care atestă un mit personal, convingător sub raport artistic numai cînd ne aflăm în fața marilor poeți, nu în fața unor simple mimetisme. Adriana Iliescu face dovada unei exegete avizate cînd analizează *Noaptea de mai* drept un „manifest macedonskian privind poezia și menirea sa" („Poezia este acea magie prin care omul are acces la cunoașterea *corespondențelor* între sensibil și spiritual, la înțelegerea analogiilor de senzații revelatoare pentru analogia universală") sau reanalizează *Romanța noului venit* de Ion

Scanned with OKEN Scanner

Minulescu („Că lumea din care purcede poezia nouă este cu totul deosebită de cea comună se vede concret doar din modificarea culorilor : Eu viu din lumea-n care / Nu-i ceru-albastru / Și copacii nu-s verzi așa cum sînt la noi. În rest, lumea originilor este definită prin abstracțiuni și vag, pînă la pierderea definitivă a coordonatelor spațiale (lumea celor patru vînturi / Și patru puncte cardinale), tocmai spre a se vedea că e vorba de un tărîm al spiritualității"). Faptul că noul venit se prezintă în togă, cu sandale și cere foi de laur și să i se cînte din lire de aur este înțeles ca o apropiere de școala romană a lui Jean Moréas propagînd idealul fuziunii esteticului cu eticul, al kalokagatiei, de care nu e străină nici *Noaptea de mai*. Referințe creditabile și profitabile.

Scanned with OKEN Scanner

Alice Călugăru

Editura Minerva a publicat de curînd o nouă ediție de *Scrieri* din Alice Călugăru în îngrijirea lui Pavel Țugui cuprinzînd și prima traducere în limba română, datorată lui Virgil Tiberiu Spînu a romanului *La Tunique verte* apărut la Amiens în 1924 sub pseudonimul Alice Orient (volumul neaflîndu-se în bibliotecile din țară, editorul a apelat la Biblioteca Națională din Paris).

Prefața lui Pavel Țugui de peste 60 de pagini este o micronomonografie a scriitoarei româno-franceze, născută la 4 iulie 1886 la Paris, părinți fiindu-i Ștefan Stănescu Călugăru, locotenent de administrație, apoi căpitan, originar din Călărași, trimis în Franța pentru a studia prelucrarea pieilor, și soția sa Maria Carabella, bucureșteancă născută la Liège în Belgia, de origine aromână. Părinții mai aveau două fete și s-au întors în țară în mai 1887. Alice și-a trecut examenul de capacitate (bacalaureat) la Liceul Sf. Sava (făcuse studiile în particular) cu nota 9 la română și 7 la germană și franceză, ceea ce înseamnă că în 1906 nu știa bine limba franceză sau știa prea puțin limba germană. În același an întreaga familie se strămută în Belgia, Alice încercînd să-și facă un rost la Paris. Tatăl moare în 1910 (se născuse în 1855) și familia emigrează în America de Sud, Alice rămînînd o vreme singură în Belgia, apoi fixîndu-se definitiv la Paris, unde prin 1913 cunoaște pe jurnalistul Louis Müller cu care se căsătorește în 1921, la 35 de ani. În 1940—1941 editorul romanului, Edgar Malfère, care trăia acum la Paris, declară că expedia drepturile de autor pentru Alice Orient în America de Sud moștenitorilor,

Scanned with OKEN Scanner

ceea ce înseamnă că poeta murise, nu pe teritoriul Franței, nu se știe precis cînd. În țară consultase înainte de a-și tipări volumul de versuri *Viorele*, la 19 ani, pe cînd era încă elevă, pe Titu Maiorescu. Examenul de bacalaureat l-a dat împreună cu G. Topîrceanu și Mihail Cruceanu. Ilarie Chendi ar fi intenționat s-o ia prin 1906 în căsătorie, pricinuind din această cauză sinuciderea Eugeniei Carcalechi. Victor Eftimiu pretinde c-ar fi întîlnit-o prin 1909—1910 la Paris unde ducea o viață de „cea mai lamentabilă speță boemă", fiind cam „într-o ureche". Trăia din expediente, lucrînd ca dactilografă, curieră și cu ce cîștiga din scris (în țară o încurajau Topîrceanu, Ibrăileanu și Octavian Goga). La Paris cîștigă în 1913 premiul al doilea al revistei *Femina* cu poezia *Les perles* (premiul I revenind azi necunoscutei Madeleine Raffait). Romancierul Henri Duvernois îi atribuia în articolul *Les femmes et la poèsie* (*Femina* din 1 ianuarie 1914) „un sens affiné de la nature" și „une grande maîtrise dans l'expression poétique de la pensée". *Les perles* era prelucrarea în franțuzește a poeziei *Cîntec de plasă* publicat în *Viața românească* din ianuarie 1921. Tema concursului Femina era marea. În *Cîntec de plasă*, poeta cerea mării „stropii fără preț", „mărgăritarele", „nestematele mărunte", „bobii suri", „perlele", „comoara valului amar", spre a-și înșira din ele o salbă evocatoare a vieții de bucurii și tristeți pentru care nu avea însă la îndemînă decît cuvintele. Nu un colier din perlele sure ale mării va obține poeta, în versiunea franceză a poeziei sale, ci doar sugestii de cuvinte pentru un cîntec care o împodobește cu iluzia unui juvaer. Așadar poezia nu-i decît „l'illusion d'un joyau", un cîntec făcut din cuvinte care au strălucirea perlelor, a acelor „subtils atomes" ai aurului mării „perdu dans les flots innombrables". Ultimul cuvînt trimite desigur la primul volum pe care contesa Anne de Noailles îl publicase la 28 de ani, exact cît avea și Alice Orient în 1914, *Coeur innombrable* („Toi, vis ; sois innombrable à force de désirs, — des frissons et d'extase...").

Și în *Tunica verde* se pot găsi îndemnuri din romanele Annei de Noailles *La nouvelle espérance* (1903), *Le visage émerveillé* (1904), *Passions et vanité* (1923),

Scanned with OKEN Scanner

poate și din *Faubourg Montmartre* (1914) de Henri Duvernois. Alice Orient scrie o proză poetică rememorînd scene dintr-o viață de boemă, aventuri reale sau imaginare, experiențe mai mult sau mai puțin insolite, senzații și impresii. Eroina poartă numele de Lilis. „Tunica verde" e haina speranței devenită un adevărat *alter ego* al său. Verdele e culoarea mediatoare între pămînt și cer, simbolul vieții care se trezește. Venus naște din spumele mării verzi, nereidele erau și ele de culoarea mării. Există o înrudire între elementele apă și foc, între verde și roșu. Afrodita, ivită din mare, e soția lui Hefaistos, zeul focului. Lilis poartă ca și mama ei o garoafă roșie, semn al pasiunii neînfrînate. Are prieteni bizari, precum Josué Pivoine (numele înseamnă bujor), clown sau dansator (la căsătoria scriitoarei un martor e „maestru de balet"), Richemond, „Turnătorul", prezicător alchimist, Ivan, un desenator, Lilis frecventează baruri din Montmartre după miezul nopții, bea vin de Asti, grenadină (sirop de rodii), Picon, șampanie dimineața. La un moment dat, prietena lui Richemond îi aruncă un cuțit în dreptul inimii, necesitînd internarea într-un spital. E tratată de un doctor cu numele Merlin, tip de Merlin l'Enchanteur, magician modern, undeva în Elveția. De fapt nu iubea, nu voia să iubească pe nimeni, trăise „în cel mai infam desmăț", cum declară singură. O plăcere, muzica. Își adunase dansurile lui Lully, sonata a patra de Beethoven, rondoul lui Weber, *Revoluționara* lui Chopin, diverse piese pentru pian de Liszt și Raff, tangouri dintr-o Brazilie imaginară („o Brazilie pe care n-am cunoscut-o... născută doar din gîndurile mele care au adunat imagini dispersate de pretutindeni") : „Mi s-a părut că cineva se apropie de mine și-mi așează o mască foarte fină pe obraz, una din măștile pierdute de odinioară. Mă întorc brusc și ridic capul surprinsă. Și văd atunci Melancolia, mesagera Muzicii". La sfîrșit cunoaște pe Georges, un tînăr din Normandia, socialist, prieten al anarhistului Momo. Tînărul o urmărise din seara cînd era să fie asasinată și o cere în căsătorie. Amîndoi își povestesc viața, Lilis mărturisind că e fiica unei călugărițe de la mănăstirea valahă Pasărea, răpită și eliberată de banditul generos Zdrelea care o aduce la Paris. Maica Filonța avea de-

Scanned with OKEN Scanner

monul orgoliului (Alloger) simbolizat de o garoafă roșie (rupsese o asemenea garoafă din grădina castelului regelui Carol de la „Sinaia"). Pe Georges, Lilis îl așteaptă „îmbrăcată într-o tunică de mătase verde", pînă ce el însuși apare într-o „tunică de un verde luminos". Alice Orient își romanțează în tonuri elegiace, tandre, întîmplările unei tinereți hoinare care și-a găsit împlinirea speranțelor tîrziu.

Scanned with OKEN Scanner

Minulescu în actualitate

O remarcabilă *Introducere în opera lui Ion Minulescu* (Minerva, 1984) publică Daniel Dumitriu, critic de la Iași, fără complexe de metodologie, cu toate că nu ignoră metodele noi, autor și al unui studiu despre Bacovia. Spre deosebire de acesta din urmă, prețuit, chiar supralicitat abia în zilele noastre, Minulescu a fost încă de la început gustat, un poet mereu popular. „Poezia lui Minulescu, scria G. Călinescu în *Istoria literaturii române* (1941), place și omului fin și cu toată grandilocvența ei, și după treizeci de ani, ea e încă proaspătă, numai ușor stînjenită de prea marea concurență de poeți". După alți treizeci de ani, o ediție din poeziile lui Minulescu în Biblioteca pentru toți atingea 100.000 de exemplare și se epuiza în cîteva zile. Introducerea lui Daniel Dumitriu e precedată de cartea lui Emil Manu, editor al scriitorului, *Ion Minulescu și conștiința simbolismului românesc* (1981).

Deși colecția „Introducere în opera lui" exclude biografia, Daniel Dumitriu dă totuși datele biografice esențiale, considerînd în continuare că proza lui Ion Minulescu, îndeosebi romanele, sînt ridicate pe fapte din viața autorului *(Corigent la limba română* și *Roșu, galben și albastru)*, epica fiind în general de o „stupefiantă lipsă de imaginație" sau cu o „memorie riguroasă", dar de o „invenție arbitrară". Tipologic, proza e un amestec de realism și senzațional, caracterizată printr-un misterios poetic și un misterios fantastic.. Exactă mi se pare observația că *homo viator* e personajul central al creației minulesciene, din care cauză îndrăgostiții (amanții) se iubesc „în tranzit". Multe proze au „desnodămînt funest" și se

Scanned with OKEN Scanner

poate spune că proza lui Minulescu e o „pagină de mică publicitate bogată în decese". De obicei prozatorul ridică banalul la rang de senzațional sau transformă excepționalul în fapt divers, fantasticul fiind în definiția lui J. P. Castex „intruziunea brutală a misterului în cadrul vieții reale" prin crearea acelui moment de ezitare (Tzvetan Todorov) între realitate și suprarealitate, moment al derutei și anxietății. Criticul crede, exagerînd, că proza fantastică a lui Minulescu are în perioada interbelică o pondere mai mare decît poezia lui. O capodoperă a prozei fantastice : nuvela *Cravata albă* (pe motivul morții amînate din *Semnul* de Villiers de l'Isle Adam). O proză de anticipație : *De vorbă cu necuratul*. Printre modelele prozelor mai figurează Barbey d'Aurevilly, Nerval, Aloysius Bertrand, Huysmans, Oscar Wilde, Jean Lorrain. Nu se fac apropieri mai precise. La un moment dat ni se dă o listă de 22 de romane populare apărute în Franța, între 1890 și 1915, fără numele autorului, printre care am recunoscut *Fumée d'opium* (1904) și *L'Homme qui assassina* (1907) de Claude Farrère și *Les Vierges fortes* (2 vol., 1900) de Marcel Prévost. „Faimosul" *Chevalier Lagardère* este de Paul Féval, continuarea și mai faimosului *Le Bossu ou le Petit Parisien* (1858).

Teatrul, scrie Daniel Dumitriu, rămîne, fără discuție, „cel mai vulnerabil capitol al creației minulesciene". Una din cele mai bune piese ar fi *Allegro ma non troppo*, cea mai bună fiind *Nevasta lui Moș Zaharia*, nereprezentată, publicată în 1937. Zaharia Marini, soț de 65 de ani al Ninei, femeie de nici 30, bolnav, îi cere să obțină de la fostul său șef, directorul de bancă Radu Movileanu, o importantă sumă de bani, necesară pentru o operație. Directorul propune de două ori suma în schimbul unei nopți de dragoste, tîrg „cinstit". Mai abil, nepotul directorului, Niki Movileanu, se oferă să înmîneze el banii dezinteresat. Nina refuză ambele avansuri, soțul ei însă crede că refuzul e imoral, întrucît devotamentul înseamnă spirit de sacrificiu. Nu el îi cere să cedeze directorului, așa trebuie să-i dicteze conștiința ei. Nina însă apără căsnicia, nu soțul, și cînd acesta moare, cedează lui Niki Movileanu, cînd Niki nu se mai aștepta. Subiectul are similitudini cu cel din *Monna Vanna* (1902) de Maeterlinck,

Scanned with OKEN Scanner

unde Guido Collona cere soției sale să cedeze căpitanului florentin Prinzivalle care asediază Pisa. Cînd aceasta revine din tabăra dușmană inocentă (Prinzivalle o cruțase cunoscînd-o de copilă), soțul nu înțelege și, deoarece Monna Vanna minte că i-a îndeplinit ordinul, o bagă la închisoare, după ce o obligase să se sacrifice. Nici E. Lovinescu, nici G. Călinescu nu au cunoscut *Nevasta lui Moș Zaharia*, piesă originală la a cărei reluare subscriem. Simple frivolități rămîn *Porumbița fără aripi*, piesă cu o cîntăreață de *music-hall* (Paloma !) și *Rona del Rio* cu vedeta de film Verona Rîureanu, ajunsă la Hollywood.

Trecînd la poezie, Daniel Dumitriu aruncă o privire la începuturile lui Minulescu legate de romanța lui Eminescu și *Nopțile* lui Macedonski pentru a se opri la orientarea simbolistă : „Teoria corespondențelor, sinestezia, muzicalitatea, folosirea simbolului ca ideografie specifică..., retorica sugestiei și ambiguității, cu un cuvînt, tot ce ar putea intra într-un model al poeziei simboliste se impune lui Minulescu ca lege și criteriu", dar numai ca embleme sau semne heraldice, ca detaliile unui interior a căror semantică individuală e pusă în relief de înfățișările ansamblului și invers, existînd ca frumusețI în sine. Minulescu, crede Daniel Dumitru, nu are nimic din spiritul lui Baudelaire, Nerval sau Rimbaud, îi lipsește căința păcatului din Verlaine, revolta tragică a lui Laforgue din care reține mai mult badineria, simbolistica magică a lui Maeterlinck. Unele analogii i s-ar putea găsi doar cu pasiunile totodată decente și incandescente ale lui Samain (*Au Jardin de l'infante, Aux Flancs du vase*), luminozitățile lui Fernand Mazade (*De sable et d'or, Printemps d'automne*), retrospectivele sentimentale ale lui Bataille (*Chambre blanche, Quadrature de l'amour*), cîntecele populare în vers liber ale lui Tristan Klingsor (*Humoresques*), la care s-ar putea adăuga Joseph Delteil (*Coeur grec, Mes amours spirituels*). Estetica romanței minulesciene constă însă adesea dintr-un erotism epidermic și frivol cu iubiri ubicui și transcontinentale, limitîndu-și orgoliile intelectuale la Petit Larousse. Daniel Dumitriu identifică apoi estetica parodiei, imortalizarea efemerului, nuanțe percepute, dar nenumite, absența polisemiei, enormități, diluție verbală, emisie sonoră și nimic altceva. Dacă toate

Scanned with OKEN Scanner

acestea vin în contradicție cu sensul mai adînc al poeziei simboliste care ține de corespondențele baudelairiene, atunci s-ar putea ca semnificația poeziei lui Minulescu să se afle în altă parte. Daniel Dumitriu o găsește într-un stil al decadenței fără decadență, în manierism : „În punctele sale cele mai înalte, cum ar spune Călinescu, autorul *Romanțelor pentru mai tîrziu* imprimă textului o fervoare manieristă ale cărei semnificații trec înaintea tuturor celorlalte. Poetul s-a temut de propriul său sentimentalism, pe care l-a poleit, transformîndu-l în obiect de preț, cu funcționalitate nulă, cu valoare de podoabă. Se situează astfel în directă descendență macedonskiană. Cea mai importantă parte a poeziei sale... e alcătuită din exponate de muzeu, tapiserii, goblenuri, picturi de epocă, nu mai puțin bibelouri, jucării.“ Discuția rămîne deschisă.

Scanned with OKEN Scanner

Poetica lui Tudor Arghezi

Colecția Universitas a Editurii Minerva a publicat nu demult *Poetica lui Tudor Arghezi* (1984) de Emilia Parpală cu subtitlul care ni se pare mai adecvat conținutului *Modele semiotice și tipuri de text*. Recunoscînd de la început că modelarea structurilor unui mare poet și înscrierea lor într-o tipologie semiotică sînt operații, în stadiul actual al „cercetării" poeziei lui Arghezi, imprudente, autoarea crede totuși că o „răsturnare a premiselor" este nu necesară, ci „inerentă". Capacitatea de intuire a structurii nu profită de „interpretările atomiste, factologice ale istoriei și criticii literare". Emilia Parpală e sceptică față de ele, fiindcă „limbajul eruptiv disonant și reflexiv al liricii moderne, pe care poezia lui Tudor Arghezi îl reprezintă cu strălucire, ne vrea înarmați cu un *vocabular* de *structuri model* pe al căror fundal invariant manifestările codului retoric se vor derula cu o mai mare pregnanță". Deci nu mai satisfac G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Ov. S. Crohmălniceanu, Tudor Vianu, D. Micu ș. a. Trebuie s-o luăm de la capăt, pe alte căi, pe calea pe care ne-o indică semiotica literară, calea lui Jean-Claude Coquet din *Sémiotique littéraire* (Paris, 1972). Pentru lucrarea sa, autoarea a mai consultat peste 160 de titluri, cam tot ce s-a scris în lume sau s-a tradus la noi în ultimii cincisprezece ani, de lingviști, poeticieni, semioticieni, structuraliști și e de mirare că ignoră cartea lui Göetz Wienold din 1972 *Semiotik der Literatur*.

Vom alege un singur exemplu spre a vedea marginile unei cercetări de tipul celei întreprinse de Emilia Parpală,

Scanned with OKEN Scanner

poezia *Testament*, artă poetică în care se include, cum constată și critica, întregul program liric al lui Arghezi. Analiza poeziei se află în capitolul *Practici și semne*, la tema *Enunțarea* și subtema Motivarea textului și semnele lumii, p. 70—80. Jean Jaques Thomas susține în *Théorie générative et poétique littéraire* (Langage, 51, 1978), că prin competență poetică se înțelege „suma intuițiilor pe care le avem despre poezie". Așadar intuițiile își au rolul lor într-o lectură avizată. „Toate artele poetice, zice în continuare Emilia Parpală, întemeindu-se îndeosebi pe S. Lecointre și Jean Galliot *(Jeu de l'énoncé* în *Poétique*, 31, 1973), sînt forme de etalare a semiozei în interiorul semnului text și macrosemnului sistem, derivă din dorința eului performator de a feri receptorul de erorile liberei receptări". Mai înainte critica respingea poezia poeziei, acum teoreticienii (Teun van Dijk, *Some Aspects of Text Grammars*, 1972), admit o poetică imanentă unde (vezi Lecointre-Galliot), „avînd ca agent ambreiorul pronominal de persoana I al eului enunțării, textul vorbește despre text". Dacă asimilăm textul cu semnul, întrebarea care se va pune este prin ce calități acest semn se diferențiază de alte semne ? Se observă că rezistența pe care o opune reprezentarea celui ce reprezintă e depășită prin expresivitate. Din ideolect, Arghezi și-a creat un idiostil, adică (după I. Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, 1983) un sistem individual, o reflectare proprie a datelor de limbă aflate la dispoziția sa. Textul program din *Testament are* valoare de interpretant pentru întreg sistemul poetic al lui Arghezi. Teoreticienii (Janos Petöfi, *Notes of Semantic Interpretation of Verbal Works of Art.* 1973), arată că limbajul poetic produce un model al lumii (modelul Textstructur-Weltstructur-Teorie). Limbajul poetic al lui Arghezi articulează simultan subiectul și obiectul, instituie perechi de echivalențe între imaginile lumii și mecanismele producerii-receptării. Numele care testează fiului cartea semnifică metonimic (metafora și metonimia sînt pentru Roman Jakobson, *Questions de poétique*, 1974, cei doi poli ai limbajului literaturii) un indice care recomandă creația. Limbajul devenit subiect al discursului e intors spre referent. Are loc o exhumare arheológică a straturilor sale. Cartea exprimă metaforic-

Scanned with OKEN Scanner

simbolic și metonimic trecerea de la referențial la poet, prin operații de translație („Eu am ivit cuvinte potrivite“ — „Robul a scris-o, Domnul o citește“), conversiune. („Făcui din zdrențe muguri și coroane“) și sinteză („Slova de foc și slova făurită / Împerecheate-n carte se mărită“). Codul poetic se constituie din conlucrarea axelor limbaj (ca expresie) și lume (ca viziune) printr-o retorică a simbolizării. S-a vorbit la Arghezi de o estetică a urîtului care trebuie mai bine numită transformațională în versurile cu schimbare de semn : „Veninul strîns l-am preschimbat în miere / Lăsînd întreagă dulcea lui putere“ sau „Din bube, mucigaiuri și noroi / Iscat-am frumusețI și prețuri noi“, reluare redundantă. Cît despre versurile : „Am luat cenușa morților din vatră / și am făcut-o Dumnezeu de piatră“, ele reprezintă o sinecdocă simbolică (cenușa morților — patria istorică). „Hotar înalt cu două lumi pe poale“ se referă la „carte“, nu la „Dumnezeu de piatră“. „Cartea are și o funcție pragmatică : „*Slova de foc*“, sintagmă interpretabilă ca limbaj spontan, opus și conjunct totodată celui artizanal, „slova făurită“, este metafora forței *perlocuționare* a Verbului investit cu funcție pragmatică. Tudor Arghezi „nu se mulțumește cu faptul de a facilita accesul destinatarului la semnificație, ci dorește să-i modifice comportamentul și are convingerea că limbajul său o poate face“. Cuvintele recapătă virtuți magice : „Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte / Și izbăvește-ncet pedepsitor / Odrasla vie-a crimei tuturor“. Actul poetic este la Arghezi „un act cu asumate responsabilități sociale“.

Lăsăm la o parte alte considerații, prea de specialitate, ca să spunem așa, sprijinite pe încă opt cărți de diverși autori (nu lipsește *Pour une sémantique diacronique structurale*, 1967, de Eugen Coșeriu) pentru a ne opri, în legătură cu *Testament*, la *Indexul tipologic al poeziei lui Tudor Arghezi* din anexa finală.

Textul este aici de tipul grafic Y3 cu structura grafică 8+4 vector retro 18+13 vector înainte 8 și tipul semantice-sintactic A1—2, C2—2, D4, E1—2. Explicăm : y3 este un tip grafic mixt, o combinație de măsuri pare și impare. Structura grafică constă din 8, conjuncție 4 versuri, transfer vectorizat retro 18, conjuncție 13, transfer vectorizat

Scanned with OKEN Scanner

înainte 8 versuri. Tipul semantico-sintactic A1—2 este o variantă zisă cu intensificator final la structură parafrază A în care textul e o funcție de nucleul inclus în structura de suprafață. Tipul semantico-sintactic C2—2 este o structură antisimetrică cu plan de reflexie vertical, variantă la structura zisă automorfă C, în timp ce tipul C2—1 este o structură antisimetrică cu plan de reflexie-orizontal. Tipul D cuprinde figuri textualizate, subtipul D4 fiind o metonimie textualizată. În fine, tipul E1-2, variantă la tipul E, grupînd o structurare discontinuă, marchează structuri interferențial eliptice. Se înțelege că fără o pregătire de specialitate, cititorul nu poate înțelege nimic din această înscriere în tabloul tipologic, fie și citind în întregime cartea Emiliei Pârpală cu cele 155 de note ale ei, din care la șase trimite chiar prima pagină. Ne îndoim prin urmare că „în viitor se va vorbi despre modelul semiotic A, B, C etc.“. E, natural, opinia unui critic, care însă nu interzice cercetarea semiotică a literaturii. Se pare că în legătură cu un poet cea de față e printre primele din lume.

Scanned with OKEN Scanner

Cei care doresc aplicarea în istoria literaturii a principiilor lui Hans Robert Jauss ale receptării fac abstracție de faptul că studiile prealabile asupra receptării literaturii române măcar în conștiința criticilor sînt extrem de puține, iar cele asupra publicului care a receptat pozitiv sau negativ, sînt ca și inexistente. De aceea adepții școlii de la Konstanz (al manifestului *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*) se pierd în discuții despre metodă. Un semn al ieșirii din acest impas îl reprezintă cartea Dorinei Grăsoiu, *Bătălia Arghezi* (Dacia, Cluj-Napoca, 1984) în care însă numele lui Hans Robert Jauss nu figurează.

O primă dificultate pe care autoarea a întîmpinat-o este că nu avem o cronologie completă a celor o sută de poezii din primul volum arghezian *Cuvinte potrivite*, publicat în 1927, cînd poetul avea 47 de ani. Debutase pînă atunci de trei ori, întîi în *Liga ortodoxă*, cu ciclul *Agate negre*, reluat în 1910 la *Viața socială*. De aici încolo îi întîlnim numele în reviste scoase de el însuși cu diverși colaboratori, ca și înainte (V. Demetrius, Gala Galaction, Ion Pillat) sau la reviste scoase de alții la al căror program nu aderă sau subscrie parțial, cel mai aproape fiind de *Viața Românească* și de publicațiile anexă *Adevărul literar și artistic* și *Lumea*. În 1926, susține Dorina Grăsoiu, probabil conform rezultatului obținut prin cercetări proprii, Arghezi avea publicate șaizeci de poezii, la care în volum a adăugat, prin urmare, patruzeci de inedite. Cred (vezi ediția noastră de *Versuri* din Tudor Ar-

Scanned with OKEN Scanner

ghezi, Craiova, Scrisul românesc, 1980) că rămîn improbabile cel puțin cinci inedite.

Despre primul Arghezi din perioada revistei *Viața socială*, scrisese dubitativ („poezia aceasta sau este de domeniul psihiatriei sau anunță un geniu") G. Ibrăileanu, dar trebuie spus că a revenit în *Viața Românească, 1927*, nr. 1, în articolul *În jurul limbii literare*, referindu-se la publicist : „Un scriitor care, în limba publicisticei, a ieșit din cercul tras de Maiorescu și se mișcă cu succes estetic pe registrul cel mai întins al graiului românesc ni se pare a fi T. Arghezi, un adevărat revoluționar în limba noastră literară". Altă ocazie i-o oferă criticului apariția *Istoriei literaturii române contemporane, III*, 1927, de E. Lovinescu, unde capitolul despre Arghezi se întemeiază pe ipoteze anterioare, din 1922 (*Critice*, VII) și 1923 (*Critice, IX*). Articolul polemic al lui G. Ibrăileanu se numește *Greutățile critice estetice*. Lovinescu, susține acum Ibrăileanu (*Viața românească*, 1928, nr. 1), nu a izbutit să arate de ce Arghezi este un poet mare, „cel mai talentat poet contemporan", și-i ia în derîdere argumentele (în rezumat : „Pentru că asociază un termen abstract cu unul concret ca și d-nii Maniu, Baltazar, Voronca, Brăescu : pentru că exprimă abstractul prin materie ; pentru că transformă expresia vulgară în expresie poetică ; pentru că rupe fraza prin introducerea unei incidente..."). Ibrăileanu nu aduce el însuși argumente în plus în favoarea poetului, dar important este că-l socotește cel mai mare poet român în 1928 și-l trece printre ai săi, delimitîndu-l de poeții din cercul *Sburătorului*, supralicitați de Lovinescu, tip Camil Baltazar. Există motive de a afilia pe Arghezi cercului revistei *Viața Românească* la care a colaborat începînd din 1910 cu versuri, cronici și proză. Doar cu această revistă, unde va fi elogiat de Mihai Ralea și de alții, Arghezi nu a avut dispute.

Se cunosc (și Dorina Grăsoiu le expune foarte exact) celelalte atitudini provocate de poezia și proza lui Tudor Arghezi din 1896, cînd Macedonski îi face un portret în *Liga Ortodoxă (Poezie și poeți contemporani)* și pînă în 1976, cînd Eugen Simion analizează opera postbelică a lui Arghezi în *Scriitori români de azi*, II, 1976, așadar pe parcursul a optzeci de ani (*Opera lui Tudor Arghezi* de

Scanned with OKEN Scanner

Nicolae Balotă din 1979 și culegerea *Tudor Arghezi interpretat de...* din 1981 de Al. Ștefănescu nu au fost avute în vedere). După Ibrăileanu se exprimă despre *Agate negre*, în *Tribuna* (1911), Ilarie Chendi considerînd că forma și concepțiile lor sînt împinse uneori pînă la bizarerie, dar melancolia și resemnarea blîndă din altele atrag. În 1913, în revista *Absolutio*, I. Ludo, răspunzînd *Vieții românești* (articolul *Curentul nou la noi*), declară că Arghezi e „cel mai mare poet român de la Eminescu". Păcat că admiratorul de la 19 ani devine la 53 de ani nesăratul autor al broșurii, *D. Arghezi, baba Ioana și dezrobirea țiganilor*. Printre primii admiratori ai lui Arghezi se numără și B. Fundoianu care-l proclamă vrac (sic) în *Rampa* din 1919, demiurg în *Rampa* din 1921, omagiindu-l și în 1925 sub emblema *Agatelor negre* (nu era de acord ca noul volum să se intituleze *Cuvinte potrivite*). N. Davidescu îl opunea în *Flacăra* din 1922 poeților de la *Semănătorul*, raliindu-l simboliștilor. Îi recenzează favorabil volumul *Cuvinte potrivite* în *Universul literar* din 18 martie 1928, dar își retrage toate laudele în articolul *D. Tudor Arghezi ca poet minor* din *Vremea*, mai-iunie 1937, de orientare naționalist-extremistă. Printre apărătorii statornici ai lui Arghezi se numără : F. Aderca din 1924, Perpessicius și Șerban Cioculescu din 1926 (ultimul pînă la *Introducerea în poezia lui Tudor Arghezi* din 1946, reeditată în 1971), G. Călinescu din 1927 pînă la eseul din 1939, Pompiliu Constantinescu, din 1927 pînă la eseul *Tudor Arghezi* din 1940, Vladimir Streinu (mai puțin receptiv la început), Mihai Ralea, Alexandru Philippide. Între cei care au rămas insensibili la poezia lui Arghezi se află Ovid Densușianu și Mihail Dragomirescu. L-au negat violent N. Iorga, G. Bogdan-Duică și Nichifor Crainic. Nu au aderat la cultul lui Arghezi (*Cuvîntul*, din 1927), Mircea Eliade (considera apariția volumului *Cuvinte potrivite* o greșeală tactică, deoarece furniza argumente cu privire la lipsurile lui) și Eugen Ionescu începînd din 1932 (articolele apărute în *Floarea de foc*, apoi reproduse în volumul *Nu* din 1934), amîndoi scriitorii luînd însă apărarea poetului cînd acesta a fost acuzat de imoralitate. Nici chiar D. Caracostea, în genere opac la poezia argheziană, nu l-a acuzat pe Arghezi de imorali-

Scanned with OKEN Scanner

tate, crezîndu-l însă caduc pînă în 1940 și sperînd să-și asigure trăinicia de-abia de-acum încolo (articolul *Contrapunct* din *Revista Fundațiilor Regale*, decembrie, 1941). Ultimii detractori ai lui Arghezi au fost Miron Radu Paraschivescu (articolul : *Un impostor : D. Tudor Arghezi* în *România Liberă*, din 21 februarie, 1945) și Sorin Toma (broșura *Poezia putrefacției sau putrefacția poeziei)* 1948, recenzat pozitiv de Ion Vitner (*Contemporanul* din 18 iulie 1948).

Excelent lămurită în cartea Dorinei Grăsoiu este polemica Ion Barbu-Tudor Arghezi terminată cu o împăcare. Interesant scrutinul revistei *Săptămîna muncii intelectuale* (condusă de Camil Petrescu) la întrebarea : care sînt cei doi fruntași ai poeziei românești de azi ? pusă în 1924. Răspunsurile au fost : Arghezi (382 voturi), I. Minulescu (380 voturi), I. Pillat (304), L. Blaga (304), G. Bacovia (225), G. Topîrceanu (156), N. Crainic (155), O. Goga (154). Arghezi a pierdut de mai multe ori premiul național de poezie : în 1928 l-a primit Alfred Mosoiu, în 1929 Al. Davila, în 1933 Corneliu Moldoveanu. Îl va lua abia în 1934, ex-aequo cu G. Bacovia. Studiul Dorinei Grăsoiu a fost la origine o remarcabilă teză de doctorat.

Scanned with OKEN Scanner

Șerban Cioculescu față cu Eminescu și Arghezi

Făcînd parte din pleiada criticilor din perioada interbelică, Șerban Cioculescu și-a alcătuit în 1985 două volume compacte, la un loc, de peste 900 de pagini despre titanii poeziei românești ai secolului al XIX-lea (Eminescu) și secolului nostru (Arghezi), intitulate simplu *Eminesciana* (Editura Eminescu) și *Argheziana* (Editura Minerva).

A devenit aproape un clișeu afirmația că Eminescu este piatra de încercare a criticului român. Șerban Cioculescu nu a scris o carte despre Eminescu, de care s-a ocupat îndeosebi G. Călinescu, el consacrîndu-se lui I. L. Caragiale *(Viața lui Caragiale, Caragialiana)* și lui Arghezi *(Introducere în poezia lui Tudor Arghezi)*. Actuala *Eminesciana* se compune din articole despre omul Eminescu și opera sa, mai puțin în propria viziune, deși nici aceasta nu lipsește, și mai mult de exegeza altora. Sînt în total 74 de comentarii, cum le-am mai putea numi, din care cele mai vechi (din 1930) se ocupă de ediția poeziilor lui Eminescu de G. Ibrăileanu, la care criticul de la Iași a răspuns, și cel mai nou din 31 ianuarie 1985, de *Umorul lui Eminescu, II*. Nu găsim articole din anii 1932 (cînd a apărut *Viața lui Eminescu* de G. Călinescu), 1938, 1942—1959, 1961—1965 și 1972. Rămîn acoperiți numai 32 de ani, unii cu cîte mai multe intervenții, restul compensîndu-se cu pagini rămase în manuscris relevate acum prima dată (17 articole). În fond, criticul recenzează romanele lui E. Lovinescu și Cezar Petrescu în care apare ca erou Eminescu, cronografele eminesciene ale lui Petru Vintilă și Petru Rezuș, edițiile poeziilor lui Eminescu de Ibrăi-

Scanned with OKEN Scanner

leanu, Constantin Botez, M. Dragomirescu, G. Călinescu, Perpessicius (numai postumele), ediția de proză literară de colectivul Muzeului de literatură română, ediția de teatru eminescian a Aureliei Rusu, ediția Magdalenei Vatamaniuc, din *Fragmentarium*, un număr de studii apărute în colecția de la Iași „Eminesciana" de G. Bogdan-Duică, N. Iorga, Perpessicius, Edgar Papu, Alain Guillermou. În materie de ediții s-ar mai fi cerut și o recenzie a celor trei volume ale lui D. Murărașu care, între altele, a corectat aranjarea greșită a strofelor din poezia intitulată de G. Călinescu *Povestea magului călător în stele...* „Mă întreb", scrie Șerban Cioculescu, „dacă poetul n-a cîrpit-o cu pauze cronologice, din bucăți eterogene, cum este fragmentul de la versul 368 pînă la sfîrșitul părții a doua, mai sincopat, într-o structură metrică nouă față de ceea ce precede și urmează." Nu știm dacă citind poezia în suita normală a strofelor ar mai fi putut să spună : „Bucata nu-mi place". Alte recenzii sînt despre pleiada eminescologilor italieni, despre studiul Amitei Bhose, *Eminescu și India*, despre ediția de scrisori ale Veronicăi Micle de Augustin Z. N. Pop (corectări și savuroase puneri la punct), despre ieșirile pretinșilor eminescologi de ieri și de azi. Poezia *Cînd se juca Luisa Miller* (în mss la Eminescu eronat : Müller) dă ocazia lui Șerban Cioculescu să amintească încă o dată „un fericit eveniment din romanul de dragoste al lui Eminescu și al Veronicăi". La Iași în ziua de 29 octombrie 1878, Eminescu se despărțea de Veronica spre a merge la spectacolul *Luisa Miller*. S-a zis că ar fi vorba de piesa lui Schiller *Intrigă și iubire*. Acest titlu i s-a dat de Iffland, Schiller intitulînd-și-o inițial *Luise Millerin*. Nu cumva Eminescu s-a dus la spectacolul cu opera lui Giuseppe Verdi *Luisa Miller* ? În trei articole, Șerban Cioculescu propune drept inspiratoare a poeziei *La o artistă* pe Tudorița Pătrașcu, actriță în trupa lui Iorgu Caragiale în al cărei necrolog din 1896 I. L. Caragiale pretinde că Eminescu voia să-i dedice un act cu titlul *Endymion*. În poezie nu e vorba însă de o actriță, ci de o interpretă (la pian ?) a unei partituri muzicale, poate din Haydn care are o operă *Endymion*. O dramă alegorică avînd ca erou pe Endymion a scris

Scanned with OKEN Scanner

John Lyly, una arcadică Alessandro Guidi, alta, Metastasio (muzică de Giuseppe Sigismondi).

Introducere în poezia lui Arghezi a fost și a rămas pînă azi cea mai bună sinteză asupra operei lirice a lui Tudor Arghezi din prima perioadă de creație (1927—1943). Lucrarea a apărut în 1945 și n-are în culegerea actuală decît 120 de pagini. După război, Șerban Cioculescu a mai adăugat pînă în 1971, cînd și-a publicat o nouă ediție, doar opt pagini, prea puțin pentru celelalte două etape (1947—1957 și 1961—1967) în care Arghezi își triplează producția anterioară. În *Argheziana* sînt adunate în continuare toate articolele despre poezia lui Arghezi din 1926 pînă în 1984, încă 120 de pagini, tot mai mult despre poetul de pînă în 1943 cu cîteva referințe la postume și edițiile complete (ediția Pienescu din 1980). Urmează 80 de pagini despre prozator, cîteva articole omagiale, polemici pro-Arghezi (50 de pagini) și diverse însemnări privitoare la om. Lectura jurnalului lui Gala Galaction și a unor scrisori trimise de poet l-au condus pe Șerban Cioculescu la concluzii neașteptate. Se știa că Arghezi s-a născut la 23 mai 1880 în București, strada Țărani nr. 46, suburbia Icoanei, tată findu-i Nae Theodorescu, iar mamă Maria Theodorescu. Aceasta ar fi murit în 1895. Ei bine, se pretinde că în realitate mama lui Arghezi a fost altă persoană, cu numele de Rozalia Arghezi, care în 1891 mai dădea naștere unui fiu, Alexandru, legitimat de tatăl său natural M. I. Pîrvulescu în 1911. Ion N. Theodorescu, viitorul Tudor Arghezi, ar fi fugit de acasă în 1891, deci tocmai cînd se năștea Alexandru, iar în 1896 publică în ziarul lui Alexandru Macedonski *Liga ortodoxă* poezia incriminatorie *Tatălui meu*, la un an după moartea Mariei Theodorescu. Curios! În decembrie 1908 poetul scrie din Geneva pe numele Mariei Theodorescu următoarele rînduri: „Dulce mamă, Primește cele mai bune urări învăluite în cele mai largi doruri pe care ți le trimite cel ce te iubește mai puternic și mai frumos, deopotrivă cu Alexandru, pe lumea asta în care cei mai scumpi sînt totdeauna cei de un sînge și o nădejde". La această dată Arghezi însuși avea un fiu, pe Eleazar, născut în 1905 dintr-o conviețuire liberă cu profesoara Constanța Zissu, legitimat în 1912. Era Maria

Scanned with OKEN Scanner

Theodorescu, una și aceeași persoană cu Rosalia Arghezi, mama lui Alexandru și doica lui Eleazar? Dar dacă aceasta fusese și doica lui Tudor Arghezi iar el o socotea astfel drept mama sa, dîndu-i și numele mamei defuncte? De observat că în scrisoare el face o distincție „pe lumea asta" între cei care sînt „de un sînge și de o nădejde", ceea ce, după noi, trebuie înțeles separat: „cei de un sînge" — Alexandru, și „cei de-o nădejde" (nădejde în creșterea fiului său Eleazar) — Ion Theodorescu, viitorul Tudor Arghezi.

Scanned with OKEN Scanner

Privită din punct de vedere al destinației sale, antologia de Poezii din Lucian Blaga cu tabel cronologic, prefață și comentarii de Marin Mincu (colecția Lyceum, Albatros, 1983), este, cred, o carte binevenită și, nu mă îndoiesc, utilă. Ea e menită să adîncească studiul marelui poet, predat mult prea puțin în școală, dacă nu mă înșel, doar cu poezia *Lucrătorul* (în gimnaziu) și cu poemele *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* și *Gorunul* (în liceu).

Blaga a scris în total un număr de 489 poezii din care 243 sînt antume și 246 postume. Antologia cuprinde 44 de antume și numai 3 postume, disproporție care sare în ochi, chiar dacă Marin Mincu nu a avut la îndemînă al doilea volum cu *Poezii postume* din ediția critică George Gană (Minerva, 1984). Cu toate acestea, și din primul volum al ediției Dorli Blaga putea să constate că *Mirabila sămînță* a fost una din ultimele poezii pe care Blaga însuși le-a publicat. Cît despre postume, ar fi fost mai important, decît data primei publicări, să ni se spună ciclul din care face parte fiecare și, dacă se știe, data cînd a fost scrisă. Astfel *Unde un cîntec este*, scrisă în 1953, e din ciclul *Corăbii de cenușă*, *Vara sfîntului Mihai* (1954), din ciclul *Cîntecul focului*, iar *Odă simplisimei flori* din ciclul *Ce aude unicornul* (1957—1960). Nu s-a ales din ciclul *Vîrsta de fier* (primul în ordine) nici o poezie. *Mirabila sămînță* nu a fost integrată de Lucian Blaga vreunui volum sau ciclu. Face parte din categoria antumelor apărute în periodice.

Justificarea antologiei apare în prefață. Aici se face mai întîi o situare a poeziei românești și universale din primele decenii ale secolului XX.

Simplificînd, poeții români sînt tradiționaliști (Goga, Voiculescu, Crainic, mai puțin Pillat și Adrian Maniu) sau simboliști (Anghel, Minulescu, Bacovia). Sînt omiși Macedonski cu *Flori sacre* din 1912 (un neoromantic în propria-i caracterizare), Șt. O. Iosif, Ștefan Petică, D. Iacobescu și N. Davidescu. De la francezi lipsesc cel puțin Apollinaire (*Alcools* e din 1913) și Paul Valéry (*La Jeune Parque* e din 1917), de la germani Rilke cu *Elegiile duineze* (1912—1922) și Gottfried Benn (cu *Morgue,* 1912, *Söhne,* 1913, *Fleisch,* 1917, *Das moderne Ich,* 1919), lipsește de asemenea austriacul Georg Trakl, mort în 1914, dar care publicase un volum în 1913, alte două, cu titlul *Sebastian im Traum* fiind postume, din 1915. O culegere completă, *Die Dichtungen,* a apărut în 1919, odată cu *Poemele luminii.*

Despre expresionism la Blaga au vorbit : Ion Sîn Georgiu în 1922, un profesor sibian, P. Drăghici, în 1930, Pompiliu Constantinescu în 1933, Vladimir Streinu în 1938 (dar credea că acum se mai eliberase de acest „mod formal"), G. Călinescu în 1914 (i-l recunoștea numai în teatru ca o ținută „constînd în schematism și într-o relativă stilizare și deci caricare a gesturilor"). Tema a tratat-o pe larg Ov. S. Crohmălniceanu în *Literatura română și expresionismul* (1971). În legătură cu expresionismul, Marin Mincu citează îndeosebi două articole ale lui Paul Hatvani din revista *Die Aktion, Die Ethik der Geisterkranken* (1914) și *Versüch über den Expressionismus* (1917) cu aceste propoziții : „Expresionismul a descoperit că mișcarea și enorma inerție a lumii și a destinului nu sînt decît mișcări... Cuvîntul însuși este mișcare și la început a fost cuvîntul" ; „Expresionismul nu așază conștiința mai presus decît toate, ci în toate... Opera de artă expresionistă nu este numai legată de conștiința artistului, ci și identică ei. Artistul creează lumea după chipul și asemănarea sa. Eul domină asemenea unei divinități" ; „Lumea este expresia mea" ; „Forma devine conținut".

Scanned with OKEN Scanner

Ca și Ion Pop în *Lucian Blaga — universul liric* (1981), Marin Mincu e de părere că în constituirea eului expresionist Blaga a parcurs trei etape. Am avea mai întîi (în *Poemele luminii* și *Pașii profetului)* un eu stihial în expansiune, dominator, curînd absorbit de cosmos și anonimizat, apoi (în volumele *În marea trecere* și *Lauda somnului)* un eu difuz, metafizic, intrat în criză deoarece ia act că între el și lume s-a produs o ruptură citită în semnele alienante din jur, în sfîrșit (în *La cumpăna apelor, La curțile dorului, Nebănuitele trepte* și postume) un eu „domestic ce se întoarce către bucuriile intime și patriarhale ale vieții". Cu alte cuvinte de la poetica expresionistă din primele două volume, Blaga ajunge la formula proprie a expresionismului în următoarele două volume, dar, evoluție descendentă, și la „clasicizarea" formulei sale odată cu *La cumpăna apelor* (1933). Spre deosebire de Ion Pop care vede în *Nebănuitele trepte* (1943) momentul eliberării, al vindecării de tristețea metafizică, al „eternei întoarceri" în patria „mumelor", iar în postume apariția erosului ca principiu în stare să atenueze sau chiar să anuleze alteritatea, restabilind unitatea originară a universului, Marin Mincu consideră că în ultima fază poezia lui Lucian Blaga „nu trebuie înțeleasă decît ca o potolire a combustiei expresioniste prin pactarea vizibil programatică și, de aceea, aproape didactică, cu sistemul liricii tradiționale". Această etapă nu reprezintă, în opinia sa, decît „o reușită parțială a poetului : este amendabilă tendința spre erotizare facilă și ancorarea în formele folclorizante". Este motivul pentru care antologia nu include decît patru poezii din *La cumpăna apelor,* două din *La curțile dorului,* două din *Nebănuitele trepte* și doar trei postume. Este interesant că despre o clasicizare o expresionismului în opera sa Blaga vorbea încă din 1930 adresîndu-se lui P. Drăghici : „Expresionismul meu, dacă vrei cu orice preț să-l numești așa, e — mai ales în ultima fază a *Laudei somnului* — un ce atît de organizat și tinde așa de mult spre cristal încît i s-ar putea, cred, da și atributul de *neoclasic*".

Aceluiași (fost coleg de lieeu) îi scria cu nouă ani mai înainte trimițîndu-i *Pașii profetului* : „*Moartea lui Pan* după părerea mea e clasică"... Scrisoare din 1929 în legă-

Scanned with OKEN Scanner

tură cu apelul la folclor : „Asemănările dintre acesta și creațiile mele sînt pe temei de înrudire inconștientă".

Cu aceste întîmpinări, se cuvine să subliniem și numeroase cazuri cînd comentariile lui Marin Mincu la poeziile lui Blaga conving. Astfel la poezia *Legendă* : „Crearea de noi mituri corespunde viziunii sale despre metaforă care trebuie să fie revelatorie, să dezvăluie originile ascunse ale lucrurilor, orice metaforă fiind în esență un mit în miniatură". La *Moartea lui Pan* : „Amurgul zeului se datorează apariției conștiinței problematizante, la el, la Pan care înseamnă identitate cu sine a totului, nediferențierea paradisiacă a naturii". La *În marea trecere* : „Figura simbolică a sîngelui care strigă prin păduri sugerează amintirea mitului lui Orfeu care se zbate să-și readucă iubita din infern". La *Peisaj transcendent* : „Cuvintele înșele par rostite de sfincși ; ele nu semnifică, ci doar anunță, semnalizează, la infinit, antrenate într-un mare gol de semnificat ; acest gol este interpretat ca sfîrșit, ca destrămare, stingere universală". La *Perspectivă* : „În viziunea lui Blaga, formele originare (monadele) zac în noaptea existenței increate ; ele sînt autosuficiente (lumi comprimate) și mișcarea lor, imperceptibilă în sine, este o laudă a somnului, adică a lumii embrionare, nemanifestate". La *Mirabila sămînță* trebuia să se spună că Eutopia e „locul favorabil" visat de poetul englez Francis Turner Palgrave în *The Visions of England* (1881).

Scanned with OKEN Scanner

„Dacă o poezie admite o explicație, scria în niște *Note pentru o mărturisire literară* din 1932 Ion Barbu, rațional admite atunci o infinitate“ și : „o exegeză nu poate fi deci în nici un caz absolută“. Ne-am amintit de aceste rînduri citind cîteva din cele mai noi interpretări ale unor poezii de Ion Barbu în cărțile Roxanei Sorescu, *Liricul și tragicul*, și Marian Papahagi, *Critica de atelier* (ambele la „Cartea Românească“ în 1983).

Roxana Sorescu explică în capitolul din cartea sa *Teme lirice tragice* (Cosmogonia — Sinteza antinomiilor) poezia din 1927, fără variante, *Grup* al cărei titlu duce la noțiunea matematică înțeleasă de Felix Klein, dar și mai înainte de Sophus Lie, ca o mulțime de elemente în care se definește o lege de compoziție sau ca o „sumă de proprietăți ale anumitor figuri ce rămîn invariabile în raport cu un grup determinant de transformări“. Natural, poetul ia termenul în accepție metaforică. Umanitatea e relegată în contigent, trăiește ca într-o temniță închisă în alcătuirea ei de lut refractar la penetrația hranei (fînul), razelor (luminii de zi), condamnată la o falsă existență, problematică, deoarece capetele dubitative („dacă sînt“), forme potențiale, hilare, din material fragil, ovaluri de var, sînt sterpe, simulacre ale oului investit cu puteri germinative, simple erori în ordinea fizică. După ce a înfățișat în primul catren mizerabila condiție umană, poetul se întreabă într-al doilea dacă sinistrele (etimologic : stîngile) întocmiri ale lumii reale („clăile de fire“) vor putea să descopere calea autentică (în linie frîntă) a veșnicei întoarceri, a gestului încheiat, rezumat al mo-

Scanned with OKEN Scanner

mentului genezei, evitînd linia dreaptă (a succesiunii) spre a atinge viața de dinainte de căderea în păcat, mai presus de bine și rău, numenală, ideală, simbolizată în identificarea cu absolutul : „ochi în virgin triunghi tăiat spre lume". Am repetat în cuvintele noastre ceea ce spune Roxana Sorescu, eliminînd doar supoziția că Ion Barbu aspiră la echivalarea gestului uman cu cel al divinității, întrucît poetul nu cere decît o depășire a trăirii materiale prin instaurarea intelectului atotcunoscător, creator. Analiza ocupă în carte ceva mai mult ca două pagini. Printre izvoarele metodice : Maria Corti, *Principiile comunicării literare*, trad. rom., 1981.

Marian Papahagi e cunoscut ca analist al celor mai dificile texte din Ion Barbu încă în cărțile sale anterioare, *Exerciții de lectură* (1976) și *Eros și utopie* (1980). Aproape o sută de pagini numără articolul *Filologie barbiană* din *Critica de atelier*. Autorul aplică metoda cercetărilor de „varianistică" a lui Gianfranco Contini *(Varianti e altra linguistica*, 1970), Cesare Segre *(I segni e la critica*, 1969, *Semiotica filologica*, 1979), *Jean Bellemin* Noël *(Le texte et l'avant texte*, 1971) și un eseu de Maria Corti (din *Metodi e fantasmi*, 1969). Ideea este că rescrierile unei opere nu sînt niciodată întîmplătoare, ci ele se organizează într-un sistem. Variantele poeziilor lui Barbu, cîte există, arată că, rescriind, poetul n-a ermetizat, cum se crede îndeobște, ci refolosind unele cuvinte ale primului text, le-a conferit o nouă funcție expresivă, a distribuit altfel nucleele lexicale, a insistat asupra nucleului forte al noii structuri, uneori luînd ca reper elemente de prozodie, precum rima. Totul în scopul precizării sensului, esențializării, prefacerii ocazionalului în universal. Alegem spre exemplificare poezia fără titlu care deschide volumul *Jos secund*. În *Indexul cronologic* final, autorul informează că *Înecatul* și *Din ceas, dedus...* sînt inedite, „compuse în toamna lui 1929, utilizînd un material poetic din 1920". Materialul poetic pentru *Înecatul* este poemul *Driada* publicat întîi în *Hiena* (1920), apoi în *România nouă* (1921) și trecut prin forma *Copacul înecat* din 1926, rămasă în manuscrise. Pentru *Din ceas, dedus* (intitulată astfel la Indice, iar la Tablă *Din ceas dedus, adîncul...)*, sumarul unui caiet indică titlul *Idol,*

Scanned with OKEN Scanner

schimbat apoi în *Stil*, deasupra unui text dedicat, așa se crede, Hortensiei Papadat-Bengescu (sensul etimologic al cuvîntului stil fiind „coloană", foarte apropiat semantic de idol). Schimbările ulterioare au afectat întîi forma de adresare (s-a eliminat referentul), apoi imaginea persoanei reflectate în oglinda unui lac, înlocuită printr-o creastă (de munte). „Cerul acestei calme creste" devine „Un cer dedus văzduhul acestei calme creste" și „Dedus din ceas văzduhul acestei calme creste", în sfîrșit „Din ceas, dedus adîncul acestei calme creste", vers care desemnează realitatea neptunică și uranică a poeziei scoase din durată nu prin imitarea naturii, ci reprezentînd un „mîntuit azur", o pură direcție, un semn al minții, un univers potențial, ieșit din transgresarea celui material printr-un „joc secund", capabil să pună în lumină nu zenitul ci nadirul latent, nu fenomenele, ci esențele, structurate grupal. Este clar că rima agreste a fost necesitată de creste, cît despre „cirezile agreste", ele înlocuiesc „cununile" dintr-o formă anterioară „Clătind în scrinul apei cununile agreste". De reținut și că versul „Tăind pe înecarea cirezilor agreste" a trecut și prin forma „Legînd pe înecarea ciredelor agreste", de unde rezultă că *tăind* n-are sens propriu, înseamnă, arată Marian Papahagi, ca la Eminescu în *Cezara* („Ieronim... tăie o față sinistră..."), *a închipui, a compune*.

În concluzie poetul, precum a dovedit analiza, n-a ermetizat. „Dimpotrivă, dacă ținem cont de obiectiva opacitate, pentru noi, a sensurilor inițiale poeziei de bază, poetul n-a făcut decît să precizeze : ideea de purificare și înnobilare a unui obiect pe care nu-l putem identifica din lipsa atributelor concrete este înlocuită de paradigma sugestivă a oglindirii crestei muntoase în apa unui lac, imagine de concretețe fără cusur, îndreptățind glosele programatice ale celei de a doua strofe : unde, prin hieratism, ermetică poate fi cel mult imaginea harfelor, ce contribuie, altminteri ca fiecare vers în parte, la construirea acelei limpezimi definitive a oglindirii (harfe răsfirate ce-n zbor invers le pierzi) a căror miraculoasă însumare și stăpînire e atributul exclusiv al poetului".

„Variantistica" e o formă de hermeneutică necesară.

Scanned with OKEN Scanner

Din nou Ion Barbu

A apărut în traducerea Iuliei Büchl-Schiff, cartea matematicianului timișorean Mándics György, *Ion Barbu, Gest închis — O analiză a universului semantic al volumului Joc secund de Ion Barbu* (Eminescu, 1984) operă masivă de 460 pagini, scrisă, dar nepublicată în ungurește, terminată în 1979. Este o lucrare de o mare acribie datorită unui specialist cu multiple cunoștințe printre care cele din domeniul umanist nu figurează în ultimul rînd.

În prima parte a lucrării, autorul avertizează că înțelege structura universului poetic al volumului *Joc secund* ca pe un sistem cuasi-axiomatic în care obiectele și conexiunile din cuprins nu sînt formalizate, ci conceptuale, au adică un conținut semantic circumscris. Drept concepte de bază ale acestui sistem sînt ființa și cosmosul. Ambele pot fi tratate drept funcții cu patru variabile (coordonate) care sînt spațiul, timpul, materia-energie și informația. Schimbul de energie-materie dintre ființă și cosmos e existența. Schimbul de informații între ființă și cosmos e cunoașterea. Există șase trepte detectabile în structura semantică a *Jocului secund*. Pe prima treaptă, zisă și a pieirii, existența e sinonimă cu moartea, cunoașterea aflîndu-se aici în descompunere. A doua treaptă a inițierii definește existența latentă și cunoașterea pasivă. Treapta senzorială corespunde existenței carnale și cunoașterii senzoriale. Treapta intelectuală presupune o existență în spirit și o cunoaștere intelectuală. A cincea treaptă e aceea a nunții cosmice (existență în împlinire, cunoaștere

Scanned with OKEN Scanner

cosmică), a șasea treaptă, finală, a absolutului rezultat dintr-o existență supraomenească și cunoaștere totală.

În partea a doua a lucrării, Mándics György trece la concret, analizînd poeziile din cele trei cicluri ale volumului *Joc secund* pe care le denumește original : 1. Creste în mîntuit azur. 2. Privind din groapă la stele și 3. Împresurat de apele Styxului. Nu se poate vorbi la Barbu de o schimbare de perspectivă și de inversarea ordinii ciclurilor, cum s-a spus, în *Joc secund* fiind vorba mai curînd de o unitate în varietate. Se cade să recunoaștem că în această privință și în explicarea poeziilor spre a putea deschide calea adevăratei judecăți de valoare, noul exeget a adus lumini de netăgăduit. Vom ilustra cu două cazuri, unul privind balada *Riga Crypto și lapona Enigel*, celălalt poezia *Uvedenrode*.

Mulți interpreți au pornit de la o mențiune făcută în treacăt de Barbu însuși că *Riga Crypto și lapona Enigel* ar fi un *„Luceafăr* răsturnat". S-a înțeles că Barbu a schimbat sexul personajelor simbolice ; prin urmare Enigel e Hyperion, Crypto-Cătălina, Măselariță— Cătălin, iar Soarele — Demiurg sau a inversat sistemul de valori : Enigel (Hyperion) nu are aspirații terestre, Crypto (Cătălina) vrea să se înalțe din lumea sa de jos, Măselariță (Cătălin) ține locul de împărătească eunucului Crypto, iar Soarele (Demiurgul) întoarce în stare de increat făptura sa ratată. Cheia poeziei se află după Mándics în sistemul barbian de care a fost vorba în prima parte a studiului, precis, dacă ne referim la treapta a doua, a inițierii, a existenței latente și a cunoașterii pasive pe care se află Crypto și la treapta a patra a existenței spirituale și a cunoașterii intelectuale pe care se află Enigel. Nunta cosmică e absolutul, coincidența opozițiilor, deci Crypto ajunge în treapta pieirii cosmice, Enigel rămînînd și ea pe treapta spirituală, după ce s-a delimitat de existența carnală. Poetul operează cu metafore și simboluri. Crypto e o ciupercă, o criptogamă care nu vrea să înflorească, fiind steril, fiind fixat în pămînt umed, în vreme ce lapona Enigel coboară dintr-un pămînt înghețat. Venită din nord la sud, în pămînt ud, neîntocmit, Enigel adoarme pe trei covoare de răcoare, simboluri ale treptelor cunoașterii, culminînd cu visul soarelui, taler cu

margini verzi de aur (vasul sfînt al Graalului). Amîndouă căile de cunoaștere, cea senzorială a lui Crypto și cea intelectuală a laponei Enigel, duc la un impas. Poate că Crypto simbolizează latența obscură, cu un reziduu de soare pe cale de dispariție, iar Enigel înțelepciunea prudentă, fricoasă de manifestare, oprită într-o contemplare stearpă a absolutului.

Uvedenrode a fost una din cele mai discutate poezii ale lui Ion Barbu. S-a încercat întîi decodarea titlului. Cea mai verosimilă interpretare i se pare lui Mándics aceea a lui A. Lillin, care-l traduce : eden defrișat, adică pămînt (cf. Rodeland — pămînt desțelenit, cale a plîngerii, după izgonirea din rai). Rămîne în afara explicării particula protetică *uv* care ar putea proveni din latinescul *uvidus* — umed, ud, deci pămînt umed, humă ca aceea în care trăiește Crypto. „La rîpa Uvedenrode / Ce multe gasteropode", versuri de început, i-au fost sugerate însă poetului de poezia lui Baudelaire *Le Mort joyeux* pe care a tradus-o cîndva și ale cărei prime două versuri sînt : „Dans une terre grasse et pleine d'escargots / Je veux creuser moi-même une fosse profonde" („Într-o țarină plină de moluște vîscoase, / Vreau s-adîncesc eu însumi o gaură profundă"). Melcii lui Baudelaire, gasteropodele lui Barbu, nu sînt neapărat simboluri sexuale, ci făpturi hermafrodite care se fecundează reciproc, supramuzicale, înzestrate cu antene în harfă (capabile să capteze muzica sferelor), barzi ai odei din Olimp, locașul zeilor. Cîntecul acestor rapsozi e atemporal, ieșit direct din cristalinul ochiului inspirat de fecioara Geraldine, ființă îmbrăcată în tunică de zale și cu brațele ridicate ca niște idei spre soare, simbol al nunții cosmice. Fructul solar al lirei e o spirală ordonată dincolo de logic, un elan mitic care ne-a ridicat din condiția animalică (deci, „leagăn mitologic"). Tot el, cîntecul, apare din cochilia boltită peste melc precum cerul, ca un cal de val cu varul spiralat (munca e un calvar) peste cavală (cuvîntul trimite la Bolintineanu, maestru în *Mihnea și Baba* al tehnicii versului muzical). Zborul poetic ajunge însă și aici în impas, din cauza amestecului cunoașterii intelectuale cu a celei senzoriale, a purității spiritului cu impuritatea

simțurilor în stare să prefacă nunta cosmică în vulgară amplexiune telurică. Muza astfel celebrată nu se mai înalță spre soare, ci coboară ca un pachet inutil sub timp și mode în eternitatea morții, rîpa, groapa mormîntului care închide tot ce e corporal, fără suflet, mort printre morți, ca în *Mortul vesel* al lui Baudelaire.

Scanned with OKEN Scanner

Alexandru Philippide

În 1972, George Gibescu publica o antologie de aproape două sute de pagini despre opera lui Alexandru Philippide la care s-au adăugat de la acea dată încă o sută de pagini de articole de critică și volumul *Alexandru Philippide sau drama unicității, încercare de portret interior* (1982) de George Arion. În afară de E. Lovinescu, G. Călinescu, Șerban Cioculescu și Ovid S. Crohmălniceanu *(Literatura română și expresionismul)*, amintiți fugitiv, nimic nu e citat în lucrarea lui Horia Avrămuț, teză de doctorat din 1979, *Alexandru Philippide — La răscrucile memoriei.* Cartea Românească, 1984). Autorul nu a vrut să întocmească o monografie cu instrumentele vechii critici, ci refuzînd tot ce s-a scris mai înainte, s-a aventurat într-o interpretare nouă, de tip hermeneutic, încercînd să descifreze sensurile cele mai adînci, profunzimile operei lui Alexandru Philippide, în genul nepomenitului totuși Jean-Pierre Richard din *Poésie et profondeur* (1955).

Ideea de la care pleacă exegeza este că Alexandru Philippide are o natură dual, că în genere opera sa stă sub dublul semn al lucidității și al visului, poetul fiind un Janus bifrons de structură clasică, alimentat însă permanent de revelațiile visului și odată cu el criticul tinde să împace contrariile, să meargă spre esență, adică să înfăptuiască sinteza. A găsi corespondențele dintre om și lume, dintre micro și macrocosm, a privi particularul din perspectiva universalului, partea din unghiul întregului, aceasta este regula de care se ghidează Alexandru

Philippide, poet umanist pentru care omul e măsura lucrurilor, nu mai puțin stăpînit de orgoliul romantic. În ce proporție eul în expansiune subordonează universul, dar totodată și în ce proporție universul disciplinează eul, în ce chip acesta fuzionează cu spiritul lumii *(Weltgeist)* este tema fundamentală a poetului și a criticului care recunoaște treptele devenirii de la atitudinea clasică, simbolistă, romantică și expresionistă pînă la sinteza modernă ce nu mai poate fi definită univoc.

Importantă ni se pare distincția dintre poezia de cunoaștere și poezia cunoașterii pe care o practică îndeosebi Alexandru Philippide, poet contemplativ și în același timp activ, faustic și titanic, sentimental și vizionar, cultivînd alegoria, imagismul, vagul sau imprecisul simboliștilor, reveria și reflecția, emoția și ideea, analiza discursivă a sufletului și autoscopia romantică, peisajul natural, dar și peisajul simbolic ori chiar Landschaftul expresionist. O tendință fundamentală este dorința de ieșire din contingent, aspirația către absolut. E la Alexandru Philippide o îndîrjire în voința de autocunoaștere și cunoaștere a absolutului soldată cu un eșec în planul real, dar cu un triumf în cel ideal, în creație. Poetul își asumă marea aventură a intelectului, redimensionînd visul, și făcînd să corespundă clipa cu eternitatea, forma cu substanța, viața cu nemurirea. Descoperim la el o permanentă nostalgie a esențelor, a întoarcerii în elemente, simbolizate prin cristal și foc. Philippide e, în alți termeni, un poet uranic, un explorator plutonic și un „fantast metalurg", căutător alchemic al celei de a cincea esențe. Se poate vorbi mai ales în ultima etapă a creației sale de o regresiune către timpurile mitice prin magia memoriei, nu însă pasiv, ci în vederea reconstituirii unui spațiu spiritual, cum ar fi înțelepciunea și rafinamentul lumii antice. Poetul nu e însă un *laudator temporis acti,* ci un însetat de adevăr, de cauza cauzelor, pentru care se îmbarcă să efectueze ultima călătorie inițiatică. Poezia parcurge ea însăși drumul de la expresia luxuriantă și chiar grandilocventă, inițială, orfică și prometeică, la sobrietatea gnomică, aforistică de la sfîrșit.

Cum era și firesc, cea mai mare parte a studiului se referă la poezie, dar și proza e scrutată îndeaproape, nu

în scopul de a ne oferi o „autobiografie", căci n-ar exista un cogito al operei, ceea ce mi se pare mai puțin susținut, fiindcă iată ce citim în *Scriitorul și arta lui* (1968) : „În poezie nu concepția, ci simțirea este temeinică și hotărîtoare (după o normă pascaliană : La coeur a ses raisons que la raison ne connait pas") : „Arta nu e spontană, spontan poate fi sentimentul (dar și acesta mult mai rar decît se crede de obicei) ; sentimentul singur nu este însă destul ca să producă poezie" ; „Nu există limbaj poetic, există poezie. Poezia nu se învață. Arta poetică, însă, se deprinde și se cultivă de către acela care are vocația ei". După Schlegel, care voia să unifice poezia cu filozofia, Philippide atribuie poeziei și o funcție critică, neexcluzînd critica din sfera artei : „O judecată de artă care nu este în același timp o operă de artă... nu are nici un drept de cetățenie în imperiul artei...". Poezia poate fi criticată numai prin poezie : „Poesie Kann nur durch Poesie kritisiert werden" *(Metamorfozele lui Friedrich Schlegel,* 1972).

Nu contestăm, cu toate acestea, unele bune referințe ale autorului. De pildă aceea că proiecția utopică a spațiului cultural dezvăluie la Philippide un ideal arcadic, susținut de evidente fibre clasiciste : „Căutînd insula lui Euhemer, a preaînțeleptului Euhemeros, eruditul din sec. IV î.e.n., care credea că zeii și celelalte ființe mitologice se trag din oameni, poetul caută de fapt zona mitului umanizat, care poate fi de ajuns". Sau : „Soteriologia lui Philippide e situare în punctul privilegiat, răscruce de antic și modern, de unde totul în materie de cultură poate fi reluat, regîndit prin propriile puteri. E poate răscrucea manierismului calm, sustras tulburărilor medievale, vremea spirituală a maestrului Ausonius din Burdigala". De două ori e citat Karl Jaspers, odată cu acea *Befreiung,* eliberare de istoricitate, și a doua oară cu sensul de întoarcere la faptul de a fi acasă în lume (ein Zuhausesein in der Welt) al călătoriei la Philippide (de văzut *Geistige Situation der Zeit* și *Vernunft und Wiedervernunft in unserer Zeit).* Cîteva apropieri de Paul Valéry *(La jeune Parque, Fragment du Narcisse* etc.), le-a făcut Vladimir Streinu într-un articol din 1939 („Cuvîntul care revine mai des în versurile din *Visuri în*

vuietul vremii este amiaza, întrebuințat ca simbol al maturității intelectuale, după exemplul *midi le juste* din Valery"). Horia Avrămuț precizează că la Valéry e vorba în *Midi le juste* de un refugiu, pe cînd la Philippide de năzuința unui timp ideal, definit ca o „miraculoasă veșnică amiază". Interesantă este oprirea la fantezia științifică a lui Max Picard *Der letzte Zeit* (1921) care i-a inspirat lui Philippide o poezie parodică în *Stînci fulgerate (Cel din urmă om)* pentru a demonstra ce credea realmente poetul despre expresionism, înțeles ca „o viziune voit strîmbă a lumii exterioare", în care „caracterul sintetic și construit al peisajelor" exclude „existența unui sentiment primordial și profund al naturii"; „între alogismul și supralogismul vizat de expresioniști și dicteul (automatic) al gîndirii suprarealiste legătura este un iraționalism fundamental". Se știe că Philippide nu aprecia suprarealismul: „Rezultatul sforțării suprarealiste este un material psihic considerabil, dar inform și destinat să rămînă astfel mereu".

Judecata contemporanilor

O nouă analiză lucidă și dreaptă a operei lui Alexandru Philippide, unul din cei cinci mari poeți (alături de Arghezi, Blaga, Ion Barbu și Emil Botta) ai epocii interbelice, publică în colecția de monografii a Editurii „Albatros" George Gibescu, autor cunoscut mai înainte prin culegerea de articole critice *Al. Philippide interpretat de...* (Eminescu, 1972), o antologie din poezia lui Philippide (Minerva, 1973) și alta din proza aceluiași (Minerva, 1975).

Al. Philippide, decedat în 1979, a mai apucat să-și îngrijească singur o ediție de *Scrieri în patru* volume la Editura Minerva (I, *Poezii*, 1976, II, *Nuvele*, 1977, III-IV *Studii și eseuri*, 1978) și trimisese singur la tipar volumul de poezii *Vis și căutare* apărut postum în 1979. Privit de majoritatea criticilor și a oamenilor de cultură de azi, cu respect, poetul e încă impopular, prea puțin citit. Înmulțirea studiilor care i se consacră în ultima vreme se justifică.

G. Ibrăileanu n-a scris singur și n-a izbutit să-l convingă nici pe Paul Zarifopol să scrie despre întîiul volum de poezii al lui Alexandru Philippide *Aur sterp* din 1922. Primul recenzent, N. Davidescu, îl găsea (în *Flacăra*, din 28 iulie 1922) un „admirabil rezervor de sensibilitate poetică" și-i atribuia însușirea de a-și intelectualiza emoția, de a raporta natura la un „echivalent concret al unei stări sufletești". Pentru Ovid Densușianu, lirismul și profunzimea de idei nu-l caracterizau pe Al. Philippide, căutător prea insistent al neobișnuitului și amatorul sportului de imagini (*Viața nouă*, sept-nov. 1922). Aproape la fel i se înfățișează (Sburătorul, nov.

1922) lui E. Lovinescu (imagist redundant, cerebral), conceptual) și lui Camil Petrescu *(Revista vremii* din 4 februarie 1923) : „lipsă de sensibilitate proprie", „imagini parazitare", „lirism mediocru pentru că nu e decît ecoul unor stări sufletești superficiale". Cel mai generos în această fază rămîne N. Davidescu, cel mai critic E. Lovinescu care nu revine asupra lui nici în 1927, nici în 1937, aliniindu-l ba lui Cerna și Nanu, ba lui M. Săulescu și George Gregorian. Abia după al doilea volum de poezii, *Stînci fulgerate*, din 1930, poetul va primi noi rerecunoașteri, una din partea lui Ion Barbu în *Vremea*, din 27 martie 1930 *(Salut în Novalis)*, alta din partea lui Perpessicius în *Cuvîntul* din 13 aprilie 1930 („practică temele cosmice", are „năzuința de a pătrunde misterele ascunse sub lacăte și peceți"), în fine alta din partea lui Mihai Ralea în *Viața românească* din iulie-august 1930 (Philippide e un blazat, de expresie impetuoasă, violentă). Dacă nu Lovinescu, îl va saluta, paradoxal, N. Iorga în *Istoria literaturii românești contemporane* (1934) care-i remarcă „putința de a vedea și de a înțelege marile probleme" exprimate „de o manieră forte". Toți găsesc o împlinire a lui Al. Philippide în cel de al treilea volum de poezii, *Visuri în vuietul vremii* din 1939, începînd cu N. Iorga *(Un poet de mare inspirație* în *Cuget clar* din 20 aprilie 1939). Vladimir Streinu recunoaște *(Timpul* din 22—28 aprilie 1939) ridicarea sensibilității la nivelul ideilor și pasiunea autonalizei „unor fragmente largi din existența proprie" (noi am spune un lirism existențial autoscopic), iar Octav Șuluțiu *(România literară,* din 14 mai 1939) constată neliniști metafizice și „expresia artistică limpede și substanțială a visului care depășește vremea noastră pentru a atinge posteritatea". În *Revista Fundațiilor Regale* din august 1939 Șerban Cioculescu are primul curajul să-l așeze pe Al. Philippide lîngă Arghezi și Blaga deoarece *Visuri în vuietul vremii* „pune în geografia noastră poetică continentul moral care este visul" și „realizează atît de rara întîlnire a unui admirabil ideal de artă, cu o frumusețe etică de aceeași calitate". Și Pompiliu Constantinescu apreciază *(Vremea* din 8 iunie 1941) discursivitatea largă a unor poeme meditative în care „problemele generale se îmbină cu neliniștea personală".

Concluzia la această etapă o trăgea Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* (1941): „În lirica lui somptuoasă și neagră, prin tema eschatologică, prin substanțialitatea gnomică, Al. A. Philippide are aspecte de poet mare... Deocamdată cîntă elegiac și cu mari gesturi lirice, pe o singură strună, e drept pe cea mai lungă...".

Readucerea în conștiința publică a poetului oprit în 1939 are loc abia după douăzeci și trei de ani printr-o culegere de poezii prefațată de Ov. S. Crohmălniceanu. Publică o antologie în colecția „Cele mai frumoase poezii" în 1965. Îl prezintă G. Călinescu în *Contemporanul* din 8 martie 1963, Eugen Simion în *Gazeta literară* din 28 martie 1963 *(Un poet neoromantic în tradiție eminesciană)* și M. Petroveanu în *Studii literare* (1966). Poetul revine cînd activitatea i se credea încheiată cu noul volum de versuri, parțial relevat înainte, *Monolog în Babilon* (1967), puțin comentat de critică (D. Micu, St. Aug. Doinaș, Ion Oarcăsu, Valeriu Cristea). Se discută raportul dintre romantism și clasicism (după N. Manolescu poetul „redescoperă vechiul limbaj figurativ al anticilor"), apartenența la expresionism (Ov. S. Crohmălniceanu). M-am ocupat de ideile estetice ale lui Philippide și de poezia lui postbelică în *Reflexe și interferențe* (1974) și *Poezia românească contemporană,* I (1975). Părerea lui Eugen Barbu din *Poezia română contemporană* (1975): *„Monolog în Babilon* avea să strîngă în 1967 rodul anilor lungi de aproape absență. La prima lectură surpriza este exclusă. Un clasic întîrziat, dominat parcă de romantismul altui veac, egal fix, desfășurîndu-se în versuri de o cantabilitate exasperantă pentru poeții mai tineri, exacerbînd versul liber, adus pînă în pragul nelogicii. Ce va mai fi spunînd Philippide acestora nu știm...". Preferăm caracterizarea lui George Gibescu din portretul final: „Aparținînd celei de a doua aripi a mișcării romantice. Al. Philippide scrie sub regimul tonurilor grave, starea poeziei fiind una de încordare existențială. Violentat și contrazis în aspirații de un mediu prin excelență pozitivist, cutremurat de impulsuri gnoseologice, poetul visează, ca Novalis, cuprinderea absolută. Poate că nici un alt mare poet, în afară de Eminescu, n-a avut ca Philippide obse-

sia vechilor izvoare, străbătută de luminozități clasice. Pe de altă parte, înfiorarea pascaliană, conștiința alcătuirii nocturne dar și daimonice a ființei umane trec la Philippide într-o lirică de mari motivări ontologice".

Poeții, zicea Philippide evocînd pe Ausonius din Burdigala (Bordeaux) din veacul al patrulea, leagă vremile între ele cu un fir tras din aștri. A cîntat în hexametri o călătorie pe Mosella de la Blingen la Trèves, a compus un jurnal intim cu întîmplări dintr-o singură zi *(Ephemeris, id est totius diei negotium)* și descoperea în *Idyllia* apropieri între trandafiri și aurora. Ausonius, precursorul concettiștilor, vorbește încă poeților tineri de azi.

Scanned with OKEN Scanner

În binevenita colecție „Masca" a Editurii Eminescu a apărut de curînd a șaptea carte a lui N. Carandino, *Teatrul așa cum l-am văzut*, (1935—1945), o ediție îngrijită, prefațată și adnotată competent de Daniela Gheorghe. Mărturisesc că în 1935—1936 eram în ultima clasă de liceu și m-am dus rareori la teatru. Am văzut multe piese ca student pînă în 1940—1941, stagiul militar împiedicîndu-mă în continuare să frecventez teatrul pînă în 1944. Am înlocuit, pe cît mi-a fost posibil, spectacolele prin lecturi. Retrospectiv, constat că N. Carandino, pe care nu l-am citit la timp, ar fi fost un foarte bun ghid artistic, de i-aș fi citit cronica teatrală pe care o întreținea la revistele *Bis* (1935), *Reporter* (1937), *Facla* (1938), *România* (1939), *Azi* (1939), *Revista română* (1941) și iar *Bis (1942—1944)*. În acest spațiu de zece ani, cînd avea treizeci-patruzeci de ani, a văzut și comentat peste șaizeci de piese, cele mai multe în 1939, dar și în anii războiului, pînă la 2 aprilie 1944, cînd, la Teatrul Național, s-a dat *Regele Lear* de Shakespeare. Să notăm că șirul cronicilor începe cu spectacolul *Miss Ba (The Barretts of Wimpole Street*, 1930) de Rudolf Besier, o cădere, deși piesa a fost jucată (la Teatrul Comedia) cu George Vraca și Aura Buzescu, actori de mîna întîi. Repertoriul nu e copleșit de autori străini. N. Carandino comentează 22 piese românești, 16 franțuzești, 8 engleze, 6 americane, 6 italiene, 4 germane, 3 ruse, una suedeză și una cehă.

În general tonul e moderat, civilizat, cu mici ironii, totdeauna motivate. Cronicarul are în vedere textul, dar

și spectacolul, se înscrie împotriva inadecvării, crede că spectacolul poate actualiza ceea ce s-a demodat sau perimat (observația funcționează aproape mecanic, nu sînt scutiți de ea nici Caragiale, nici Davila, ale căror piese reprezintă, după noi, valori perene).

Nu ne-au plăcut niciodată dramatizările, nici cînd aparțin aceluiași autor, importanța lor fiind, în anumite cazuri, cel mult de ordin cultural. Însă cel mai adesea valoarea lor e comercială. Iată cîteva dramatizări comentate de N. Carandino : *Suferințele tînărului Werther* de Marietta Sadova și Lucia Demetrius, după Goethe, *Frații Karamazov* de Jacques Copeau și Jean Croué, după Dostoievski, *Doamna Bovary* de Gaston Baty, după Flaubert, *Thérèse Raquin de Zola* (piesă după roman), *Ploaia* de John Colton și Clèmence Randolph, după o nuvelă din *The Trembling of a Leaf* de W. S. Maugham, *Pădurea Spînzuraților* de Atanasie Mihu după Rebreanu. Și mai bizară e acceptarea prelucrărilor în locul originalului. În această categorie intră : *Kean* de Kasimir Edschmid, după Al. Dumas, *Romance* de Robert de Flers și Francis de Croisset, după *Romance,* de nordamericanul Edward Sheldon, *Țușca* de Tudor Mușatescu, după P. Armont și M. Gerbidon („cunoscuți furnizori ai bulevardului"). Obscuri, indiferent de succesul lor la un moment dat, au devenit astăzi : Serck Roggers cu piesa sa de circ *Clovnul,* Aldo de Benedetti cu comedia *30 de secunde de dragoste,* August Hinrichs cu comedia rustică *Ignatul,* André Birabeau cu *Cuibul* și *Sărutări pierdute,* Frank Vosper cu *Iubire străină,* Gherardo Gherardi cu *Calul năzdrăvan,* Edwin Justus Mayer cu parodia *Foc și pară,* tradusă de Mary Polihroniade, Julien Lachaire cu *Aproape de cer,* irlandezul Allan Langhton Martin cu *Lanțuri.* Obscure, de asemenea, piesele românești : *Dragodana,* fantezie dramatică în două tablouri de Ion Anestin, *Noaptea sfîntului Andrei* de Vlad Mugur, *Copiii pămîntului* de Andrei Corteanu, jucată în 1941, cînd autorul avea 62 de ani, considerată de cronicar „capodoperă, una din cele mai bune piese din cîte s-au scris în românește", *Pe urma soarelui* de Ana Luca („modestă, dar valoroasă scriitoare", poetă, prozatoare, dramaturgă, nemenționată de istoria literară, mai cunoscută ca actriță).

Exigent cu reprezentarea lui Caragiale și Davila, dar din păcate în chip greșit și cu valoarea lor literară, N. Carandino are dreptate în cazul comediei *Hagi Tudose* de Delavrancea („teatru epic"), fiind însă prea entuziast față de Victor Eftimiu („un extraordinar om de teatru". al său *Don Juan*, palidă pastișă, e „demn de oricare din scenele Occidentului", „geniu dramatic original") și prea generos cu Mircea Ștefănescu (piesa *Acolo, departe...* conține „tot ceea ce a adus caracteristic în mișcarea teatrală cea mai viguroasă personalitate a tinerei dramaturgii românești"). *Acolo, departe...* e din 1939, cînd autorul avea 41 de ani. Tudor Mușatescu, autorul comediei superioare, *Titanic-Vals* din 1933 avea în 1929 doar 36 de ani. În *Istoria literaturii române* din 1941 de G. Călinescu nu găsim nici un cuvînt despre Mircea Ștefănescu, este prezentat însă pozitiv Tudor Mușatescu.

N. Carandino înțelege bine teatrul lui Pirandello („În *Șase personaje*, Pirandello a scris mai ales drama teatrului în sine, conflictul etern al textului și al reprezentării, drama insolubilă a punerii în scenă"), stilul d'Annunzio („Culorile lui Bakst, sunetele lui Debussy, atitudinile hieratice ale Idei Rubinstein, emotivitatea Sarei Bernhardt, tragismul Suzanei Després, vocea lirică a Eleonorei Duse *da le belle mani*, pasiunea de eleganță și de mondenitate a lui Robert de Montesquiou, totul constituia un decor de imperiu decadent pentru fantezia Condotierului"), dialogul Emmei Bovary cu sala („eroina lui Flaubert coboară din cadrul ei *second empire*, pentru a sta de vorbă, peste un secol, cu toate prepelițele din asistență cîte, socotind că au aripi, au vrut măcar o dată să zboare"). Umorul nu-i lipsește lui N. Carandino. „Sîntem departe, scrie el, de a cere din partea unui interpret. ca o condiție indispensabilă, doctorat la Heidelberg sau absolvență la Sorbona. Nu e mai puțin adevărat însă că frecventarea activă a Viticolei nu poate suplini orele de lectură, orele de meditație sau măcar acel dar înnăscut și insesizabil care se cheamă instinct". Poate că succesul piesei lui Andrei Corteanu s-a datorat marei actrițe Eliza Petrăchescu : „Printre atîtea specialiste în purtarea pe umăr a vulpii argintii — iată și un talent alimentat cu clocotul interior, adică de eternul izvor al creației". Tot

N. Carandino a relevat talentul lui Emil Botta în 1938, despre care a scris și aparte în 1945 („el ar putea oricînd fi Romeo, Kean, Hamlet, Don Juan sau oricare dintre eroii primi care poartă în paginile marelui repertoriu acel straniu și delicios parfum de dragoste și moarte").

Calificativul de „demodat" este prea devreme aplicat unor piese ca *Tatăl* de August Strindberg (la 56 de ani de la apariție) și *Afacerile sînt afaceri* de Octave Mirbeau (doar la 41 de ani de la publicare). Criticul găsește însuși că piesa lui Strindberg constituie punctul de plecare al teatrului expresionist și al teatrului modern în genere, cît despre piesa lui Octave Mirbeau ea dispune încă de vervă, fie și jurnalistică, ba chiar de observație tipologică, dacă nu a unui moralist, măcar a unui inconformist. Nu m-aș încumeta în același timp să spun că drama în patru acte în versuri *Prințesa îndepărtată* de Edmond Rostand din 1895, tradusă în românește de Mihai Codreanu în 1903, ar fi mediocră. S-a remarcat inegalitatea unor versuri. Scrisă pentru Sarah Bernhardt, ea era încă pentru Thibaudet „la pièce de poésie à quoi rêvent les jeunes gens".

Scanned with OKEN Scanner

Revelările unei ediții

La doisprezece ani de la remarcabilul său studiu despre Ion Vinea, Elena Zaharia Filipaș publică la Editura Minerva o impecabilă ediție a poeziilor celui mai capricios și aproape indiferent poet român față de propria sa operă. Risipind prin diverse reviste poezii care stăteau bine alături de piese de Arghezi, Blaga, Bacovia și alții, după cîteva tentative repede părăsite, Ion Vinea nu și-a tipărit pînă la vîrsta de 69 de ani, cînd a murit, decît un volum apărut *in extremis*, doar a treia parte din tot ce a scris. Rămîneau alte poezii în periodice și în manuscris care, toate, nu i-ar fi scăzut prin nimic reputația. Dar poetul a preferat să rămînă sever, prea sever cu el însuși.

Să încercăm pe baza ediției prezente să-i reconstituim etapele creației. Credem că acestea sînt în număr de trei. Întîia, cuprinsă între 1912 și 1923, de peste un deceniu, este etapa începuturilor, desfășurată la revistele *Simbolul* (1912), *Noua revistă română* (1914), *Cronica* (1915), *Gîndirea* (1921—1922), *Clopotul* (1922), *Cugetul românesc* (1922—1923) și *Flacăra literară* (1923). În această fază Vinea e un simbolist din linia Samain-Régnier-Laforgue, înrudit cu Tristan Tzara, Adrian Maniu, D. Iacobescu, Ion Pillat și B. Fundoianu, personal doar în cîteva poeme, precum *Un căscat în amurg*, *Soliloc*, *Stelele* (*Cronica* 1915), nereținute în volumul din 1946, unde apar în schimb *Bocet* (în *Cronica*, 1915, cu titlul *Paragină*), *Parada plecării* (în *Cronica* 1915, cu titlul *Mobilizare*), *Koh-I-Noor* (în manuscris cu data 1916, în *Viața Românească*, 1939, datată 1919), *Fira* (în manuscris cu data 25 august 1917, în *Viața Românească*, 1964, redatată 1940),

Impas (într-un manuscris datată 1920, în altul cu titlul *Anonim)*. Nota caracteristică a începuturilor e rememorarea melancolică (*Doleanțe, Noua revistă română,* 1915, în volumul din 1964), sensibilitatea la schimbarea anotimpurilor (toamnă, primăvară), notația peisagistică, spiritualâ. Dacă Vinea și-ar fi publicat în 1923 un volum, el ar fi putut să aibă aproximativ 80 de piese și circa 100 de pagini și s-ar fi putut intitula *Amintirile false* (poezie cu acest titlu în *Noua revistă română,* 1914) sau *Fior,* după poezia din *Cugetul românesc* (1922). Manuscrisele arată că poetul intenționase să grupeze versurile dintre 1915—1917 succesiv sub titlurile *Lanurile galbene, Vitraiurile luminate, Drum spre soare, Prund, Urmele spulberate, Apă neîncepută, versurile* dintre 1912—1922 succesiv sub titlurile *Filtruri, Prisme, Moartea de cristal, Glasuri* (există o postumă intitulată așa). În *Contemporanul* nr. 64 din anul 1926 se anunță că „apare în curînd *Moartea de cristal...* cu poeme din răstimpul 1912—1922", volum rămas totuși în stare de proiect.

A doua etapă, cuprinsă între 1923 și 1944, e faza dintre cele două războaie, desfășurată îndeosebi la revista *Contimporanul* (1923—1931), *Punct* (1924—1925), *Reporter* (1935), *Viața românească* (1938—1939) și *Revista Fundațiilor Regale* (1944). Un volum din această fază, de abia în epoca noastră bine cunoscută, ar fi putut grupa peste 100 de piese, nu atît poezii de tip modernist, constructivist și de tip expresionist *(La ora cînd cafenelele se-nchid* din *Contimporanul,* 1923, *Scripturi* din *Contimporanul,* 1924, *Feerie* din *Contimporanul,* 1926, inițial *Prund,* cu data 1917—1923, *Glosar,* inițial *Rebut,* cu poeziile *Dar vechi* din *Revista română,* 1924 și *Psihanaliză* din *Punct,* 1925, *Necroman* din *Punct,* 1925, *Reclamă* ibid., *Velut somnia* din *Contimporanul,* 1929, apărută sub titlul *Continuare, Rug* din *Contimporanul,* 1931, *Caedes* din *Viața Românească,* 1933,întîi cu titlul *Zvon,* datată 1923, *Chei* din *Reporter,* 1933, întîi cu titlul *Apa nopților, Ovid* din *Viața românească,* 1938, *Madrigal* din *Viața Românească,* 1939, datată 1925, *Steaua somnului* din *Revista Fundațiilor Regale,* 1944, și *Nike* din *Steaua,* 1963, cu titlul *Victoria* și data 1944), cît poeme de căutări ale eului originar ca *Madrigal, Insomnii* (datată 1935) sau *Ovid. În Madrigal* apare, într-o

imagine candidă, fragilitatea destinului poetic („Mi-e inima : un menuet / captiv în ceasul unei jucării"), în *Insomnii* dăm peste imagini ale unui destin înlănțuit de viață și moarte sub semnul veghei, iar în *Ovid*, Vinea descoperă propria-i captivitate într-un univers străin, ostil. Un caiet manuscris grupează poezii din această epocă sub titlul *Glosar (Exil, Ora fîntînilor*, poezie publicată în *Viața românească* în 1938, *Aievea, Rebut, Atlas).*

Mai mult de jumătate din volumul *Ora fîntînilor* (1964) era la data apariției inedit, cu poezii din ultimele două decenii din viața poetului. Cred că am fost primul care am semnalat *(Varia*, II, 1973) o apropiere de Arghezi în poezia *Vid* : „Cireșii, merii, nucii din grădină / s-au spulberat cu crengi și rădăcină / pe-aici știam un coperiș d-olane / și-l calc prin cioburi, vreascuri și ciolane...". O sută treizeci și patru de poeme de Ion Vinea rămîneau inedite la moartea sa. Găsesc o altă apropiere de Arghezi în *Vocula* : „Ești nicăieri, dar ca-n oglinzi, aproape / și nerostit ți-e glasul, dar l-aud / abia simțit, cum se închid pleoape / atinse vag de-un tremur cald din sud". O *Proclamație* (Vinea a tradus *Hamlet* de Shakespeare) ar putea da titlul tuturor postumelor : „...Să vie Fortinbras vecin și frate / de la război sau de la vînătoare / să suie mormăind treptele tronului : și-al lui să fie ! / să mă redea tăcerii, ceții și visării, / prinț de tristețe și onoare / pe urmele pierdutei Ofelii...".

La *Addenda* apar patru poezii de Ion Vinea în limba franceză *(Victoire en bleu, Puncte I și II, Coma)* din revista *Punct*, 1924—1925 (de reținut o definiție : „Art poétique : imposer au prochain son délire"), o poezie în stil popular *(Echolalie* din *Sinteza*, 1928), o poezie comică compusă din exclamații *(Eleonora* în *Unu*, 1928), niște versuri atribuite lui Vinea din hîrtiile lui Tristan Tzara, o inedită din 1918 *Darul*, idem din 1927, *Cruciații*, două ocazionale fără titlu, două traduceri din Albert Samain *(Cetate moartă* și *Odihna-n Egipt)* din *Simbolul*, 1912, și *Noua revistă română*, 1913, în fine o traducere din Henri de Régnier, *Spre trecut*, publicată în *Noua revistă română* în același an.

Volumul e însoțit de *Note, comentarii și variante* 244 p.).

Un poet al senzației

Într-un eseu din seria *Introducere în opera lui...* (nr. 33, Minerva, 1984), Mircea Martin susține că B. Fundoianu nu e un autor prețuit cum s-ar cuveni. Își propune deci să-l recitească și să-l repună în drepturi, pentru că ni se spune, nu e nici măcar cunoscut ca eseist și poet român (poetul și eseistul francez nu se iau deocamdată în considerare). Ce-i drept, nu i s-a dedicat încă o carte, dar ignorat n-a fost niciodată. Au scris despre versurile lui, de bine, încă de la început, E. Lovinescu, Perpessicius, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu. Figurează în *Istoria literaturii române contemporane* de E. Lovinescu și *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* de G. Călinescu. În 1965 Virgil Teodorescu îi îngrijește o ediție de poezii, în 1974 Paul Daniel alta, cu inedite. E reanalizat de Mihail Petroveanu în 1966, de Mircea Tomuș în 1968 și de Ov. S. Crohmălniceanu în 1974. Volumul *Imagini și cărți din Franța* din 1922, întregit cu majoritatea articolelor scrise de autor în românește și cu două lucrări franceze *(Rimbaud le Voyou* și *Faux-traité d'esthétique),* e reeditat în 1980. Deși plecat încă din 1923 în Franța, de unde nu s-a mai întors nici cu prilejul apariției la Cultura națională a volumului de poezii *Privelişti* în 1930, B. Fundoianu n-a fost uitat. Aș zice că istoria noastră literară îi acordă astăzi mai mult spațiu decît i-au acordat Jean Hytier în Bédier-Hazard (doar amintit), Boisdeffre (citează o strofă din *Chanson de l'emigrant),* Gaëtan Picon în *Panorama* sa (îl prezintă doar ca elev al lui Șestov). Ceva mai generos cu

literatura sa franceză e Jean Rousselot în *Dictionnaire de la poésie française contemporaine* (1968).

Nu știm exact ce studii universitare va fi făcut B. Fundoianu (se zice că ar fi urmat filozofia), citise însă destule cărți franceze pînă la 24 de ani, îndeosebi Baudelaire, Mallarmé, Remy de Gourmont, Maurras, Francis Jammes, Gide. Citează într-o poezie un vers din *Le Bateau ivre* de Rimbaud : „Baisers montant aux yeux des mers avec lenteur". Cocheta cu Proust, căruia-i reproșa digresiunile, persistența în detalii : „Mă refuz încă să-l iubesc pe Proust, dar îl citesc bucuros". Iubea pe Gautier : „Cine e prietenul lui Théophile Gautier este fără contestă (franțuzism de care Fundoianu abuzează) prietenul nostru". Definiție interesantă a lui Mallarmé : „Poezia lui e o cupă care n-a cunoscut vinul, o vază care n-a cunoscut florile". De la Gide se reține formula că „opera clasică nu e frumoasă și puternică decît în măsura romantismului biruit" *(dompté, îmblînzit)*. Gide explica astfel poezia simbolistă. Futurismul sau dadaismul cu renunțarea la sintaxă sau cu apelul la hazard sînt respinse de B. Fundoianu : „Arta lui Marinetti sau a lui Dada, care o continuă fiind înafară de artă". Părăsirea versului clasic și a comparației în poezie atrage, după Fundoianu, deprofesionalizarea literaturii. „Artistul, zicea el, nu e un creator de viață, ci de artă... Trebuie să opunem arta din ce în ce mai înceată, vieții din ce în ce mai repezi". Se opune purismului în poezie, abstracționismului în plastică (sculpturii „transparente" a lui Jacques Lipchitz).

O părere curioasă a lui Fundoianu și care l-a costat era aceea că, din cauza bilingvității (sic) claselor superioare, literatura română era o colonie a literaturii franceze. Din *Spiritul critic în cultura românească* de G. Ibrăileanu reținea termenul de transplantare, nu pe cel de asimilare. Ne socotea latini de cînd credem că sîntem, dar admira faptul că Nicolae Milescu dădea referințe latine despre transsubstanțiere celor de la Port Royal în opusculul său (la Mircea Martin greșit) *Enchiridion sive Stella orientalis occidentali spledens, id est sensus ecclesiae orientalis scilicet grecae, de transsubstantione corporis domini*. Apropierea lui Creangă ca artist al cuvîntului de Mallarmé este desigur forțată, ca și aceea că Eminescu

inutilizează pe Heine, Musset, Lamartine și Byron, ca și aceea că Goga e un poet „fără contestă", ori că Adrian Maniu poate să treacă înaintea lui Blaga. Putem fi de acord că arta n-are clasă, nu și că n-are naționalitate. Poezia română însăși a lui Fundoianu e alta decît cea franceză a lui Fondane.

Sar peste unele observații ale lui Mircea Martin prea înclinat să dea peste tot dreptate autorului său, tînăr cînd și-a scris eseurile, inteligent, dar încă insuficient frecat de cărți și cam autodidact care învață pe măsură ce scrie. Sigur, poetul se mai și contrazice. Observă că Flaubert ne-ar fi oferit în *Salammbô* o imagine mai reală dacă n-ar fi văzut Cartagina, că, prin urmare, peisajul literar e un peisaj inventat, dar într-un aforism notează : „Realitatea e deocamdată singura poezie îngăduită". Sîntem în drept să ne întrebăm : Ce sînt *Priveliștile* lui Fundoianu ? Peisaje reale sau inventate ? Să fie o simplă întîmplare că unele au ca titlu *Sinaia,* iar altele *Herța ?* Sau autorul a urmărit să exprime ceva din sufletul acestor locuri, imaginea concretă a unor spații spirituale ? „Natura, scrie Mircea Martin, e pentru B. Fundoianu o prezență atît de exterioară, încît aproape se dispensează de mărturia ei. În reprezentarea pe care i-o dă poetul trebuie să vedem o *ex-presie,* adică un freamăt interior exteriorizat". Credem, dimpotrivă, că poetul nu se dispensează deloc de natură și că ne oferă, cu o mare acuitate a simțurilor și o forță de figurare plastică pe măsură, priveliști pentru ochi, gust și miros, senzații vizuale, gustative, olfactive pe cît de voluptoase, pe atît de trăite. Și nu e oare acesta, ca și la Ion Pillat, rezultatul întoarcerii nostalgice a lui Fundoianu la peisajul vacanțelor sau al tîrgului copilăriei din nordul Moldovei, printre grădini de legume, uliți cu cirezi, izlazuri cu miresme, bălți noroioase cu porci, crame mustind toamna de vin, cămări cu gutui, cuptoare de copt jimbla și bătrîni stranii rugîndu-se cu filacterul pe cap spre mirarea nepotului ? Ce deformări ale peisajului, ce lirism al inaderenței sau al distorsiunii se pot înregistra aici ? Valabilitatea poeziei românești a lui Fundoianu nu stă în sentimentul de teroare în fața vieții sau a morții, în prezența ideii de caducitate a lucrurilor omenești, ci în această extraordinară vitalitate a simțurilor, a senza-

ților, cînd nu în contemplarea senină a unui spațiu familiar, alături de un alt Taliarh. Din versurile : „Coace-mă bine, Doamne, în cîmp, ca pe un harbuz, / Și sparge-mă, în toamna aceasta, care vine“ — Mircea Martin deduce că „eroul liric cere aici să fie harbuz, cum Hyperion cerea să fie muritor !“. Minus noțiunea de erou liric folosită încă de șase ori, și pe care o credeam părăsită, analogia cu poemul eminescian nu e fără rost, deși nu cred că B. Fundoianu este un poet superior lui Ion Pillat, lui Ion Vinea și lui Adrian Maniu.

Resurecția lui Emil Botta

Bine primit la debut de majoritatea criticilor (Șerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu) și mai puțin bine de G. Călinescu, poate fiindcă în același an, 1937, publica și el un volum de poezii, Emil Botta a trecut abia observat (Perpessicius) cu al doilea volum de versuri, făcînd pe Tudor Arghezi să atragă el atenția în 1947 cu privire la *Un poet despre care se tace (Adevărul* din 17 aprilie). Poetul e repus în circulație de Petru Comarnescu, autorul introducerii la ediția de *Poezii* din 1966, cu cele două volume dinainte reunite. Am reconsiderat volumul *Pe-o gură de rai* în *Panorama deceniului literar românesc 1940—1950* (1968) și am subliniat într-un articol din *România literară* valoarea ciclului inedit (de dimensiunile unui volum) din ediția retrospectivă de *Versuri* din 1971, ca și valoarea ineditelor din selecția cu „cele mai frumoase poezii" din 1974 în *Poezia românească contemporană,* 1, 1975. N. Manolescu a fost primul critic care într-un articol din *România literară* (1976, nr. 48) a vorbit de Emil Botta chiar din titlu ca de *Un mare poet.* „Nu am ezitat nici un moment, scriam în *Flacăra* la moartea lui, din 24 iulie 1977, să așez pe Emil Botta în rîndul celor mai mari poeți români de ieri și de azi". Despre *Un dor fără saț,* publicat în 1976 cu o continuare de tiraj, la cererea generală, în 1978, am spus că este un volum excepțional, unul din cele mai bune din ultimii ani, de la *Hanibal (*1973) de Eugen Jebeleanu.

Emil Botta, despre frontierele inocenței (Colecția „Contemporanul nostru", Albatros, 1984) de Radu Călin Cristea este primul studiu amplu sau, dacă vreți, eseu despre

poetul *Întunecatului April*. Autorul l-a precedat de două articole, primul, *Emil Botta — un poet astral*, publicat în *Amfiteatru*, nr. 4, 1978, în care susținea că „înscenarea" este conceptul fundamental al cogito-ului artistic al lui Emil Botta și secundul, *Poezie și pantomimă*, în *Orizont* nr. 7, 1982, în care consideră pe Emil Botta prin excelență un „poet teatral". Viziunea din aceste articole, cu unele nuanțări, a fost reluată diacronic în ultimul capitol al cărții, după ce, prealabil, Radu Călin Cristea a procedat la disecția, din perspectivă, cum zice, anatomică, a operei lui Emil Botta într-o descriere sincronică, prin demontarea mecanismelor ei de adîncime. Mai precis, deși privește cu rezerve metoda lui Gaston Bachelard, reveriile sale poetice, corectate cu observațiile lui Gilbert Durand despre structurile antropologice ale imaginarului, s-a servit de cărțile lui Bachelard, *Psihanaliza focului, Apa și visele, Aerul și visurile, Pămîntul și reveriile voinței, Pămîntul și reveriile repaosului, Poetica spațiului* și *Poetica reveriei* nu și de *Poetica imaginii*, probabil pentru că autocrația bachelardiană a imaginii (mergînd pînă la dogmatica suprimare a restului rămas după scoaterea imaginii din poem) i s-a părut că uzează de un artificiu logic. „E o falsă cauzalitate aici (Durand o remarcă exact), observă Radu Cristea, nu structura imaginii o dictează pe aceea a reveriei, ci dispoziția spre o anume reverie se mulează pe un corp imagistic : nu imaginea nopții intime, protectoare, deblochează instinctul thanatic și pe acela al maternității, ci acesta din urmă solicită protecția imaginilor nocturne." În *Pămîntul și reveriile repaosului*, Bachelard spune cu toate acestea : „Moartea este mai întîi o imagine și rămîne o imagine". Apoi, după părerea lui Radu Călin Cristea, panorama reveriilor bachelardiene, ușor picturală, refuză să accepte orice expresie a urîtului, diformului, dizgrațiosului, raționalizîndu-se ca un univers de esențe paradiziace, abstracte, pure și cristaline. Ar mai fi de adăugat că pe de o parte este plictisitor să cercetăm poetica tuturor elementelor în opera cuiva, pe de alta mai peste tot cercetarea identifică amestecul și nu prezența unui imaginar produs de un singur element. Bachelard însuși n-a vorbit la Lautréamont decît de „bestiarul" său. În *Universul poeziei*, G. Călinescu vorbește de simbolis-

Scanned with OKEN Scanner

tica focului și apei, nu și de pămînt și aer, acestea fiind înlocuite prin regnuri (animal și vegetal), himere, alimente, mașini, mobile și instrumente muzicale, așadar obiecte și nu elemente ale spațiului poetic.

Poet al pămîntului, tradițional, își începe cercetarea Radu Călin Cristea, Emil Botta nu e, decît într-un anume sens, acela al veșnicei dispute între mineral și animal cu triumful celui dintîi care cheamă ființa la repaosul veșnic ca la un sîn matern. În fond pămîntul e o mamă, iar poetul atras de solul patriei e patriot, răspunde unei chemări supraindividuale, ancestrale, ca trezit dintr-o abisală somnolență (faimoasele apariții ale eroilor naționali în poezia lui Emil Botta). Discuție tot aici asupra imaginarului silvic ca spațiu al expiației.

Nici elementul apă nu intră în componența imaginarului lui Emil Botta inventariat critic sub aspectul faunei subacvatice și al navelor plutitoare, dar și ca un complex denumit al lui Caron („Moartea nu era ea oare primul navigator ?“, se întreabă Bachelard). Alte complexe produse de elementul acvatic sînt cel ofelian („Omul, în fața unui suicid feminin, scrie tot Bachelard, înțelege această durere funebră prin tot ce este femeie în el“) și cel al lui Xerxe, pedepsind cu bice marea care vrea să-i înece armata, să i-o întoarcă în apele din care a ieșit (aluzie la apele amniotice). În fine de un complex al lui Novalis s-ar putea vorbi la elementul foc, impulsul către foc fiind socotit de Bachelard provocat prin frecare, de nevoia unei iubiri împărtășite, de a merge în interiorul energiilor, presupus loc al căldurii intime. Focul sugerează combustia internă ce naște dragostea, stelele sînt sori minerali îndepărtați care sclipesc ca ochii glaciali, meduzanți.

Mai îndreptățit ar fi, consideră Radu Călin Cristea, să se vorbească de Emil Botta ca de un poet al metamorfozelor elementului aer. Îl analizează el însuși foarte bine ca poet al nopții, dă multe citate semnificative, nu și pe cel mai important la acest capitol, o poezie din *Pe-o gură de rai* unde aerul e temeiul unei *concordia discors* : „Aerul, tremurătorul, copilul clarul / în aurii pînze ne înfășoară... / În caleașca trasă de fluturii săi / a venit de cu seară. // Noaptea întreagă a lunecat, / pe vioara di-

Scanned with OKEN Scanner

vină arcușul divin. / Oprește-te ! Stai ! Asupră-ne stai iară și iar, / cer diamantin ! // Dimineața e ceva, nu știu ce, fragil, / o amiază faunescă : aceasta e darul. / În mii de magii, de culori, se-ntrecea, / aerul, tremurătorul, copilul clarul...".

O inadvertență : printre compozitorii și interpreții celebri, favoriți poetului (Liszt, Mozart, Beethoven, Weber, Grieg, Haendel), Radu Călin Cristea trece și pe Ingres, poate pentru că muzica nu-i... „son violon d'Ingres."

Din ultimul capitol al eseului despre „teatralitatea" scrisului lui Emil Botta de reținut trimiterea la autorul acelor scrieri despre teatru intitulat *Le Théâtre de la cruauté* (1935), Antonin Artaud, poet, eseist și actor al cărui destin e pînă la un punct comparabil cu cel al scriitorului român.

Scanned with OKEN Scanner

Apocrife despre Emil Botta

Apocrife despre Emil Botta (Cartea Românească, 1984) este primul volum dintr-o vastă lucrare pe care o consacră mult regretatului poet Doina Uricariu, desigur, un eseu. Autoarea nu ne împărtășește, cum s-ar putea crede, pagini inautentice, necanonice despre Emil Botta, ci intuițiile unei lecturi „ce se dorește cu atît mai inocentă cu cît e mai conștientă de distanța ce-o separă de inocență". La această lectură infidelă, se adaugă lectura ca ecorșeu, ca jupuire a pielii de pe trupul operei, ca în faimoasele martirii ale Sfîntului Bartolomeu reprezentate în sculptură de Marco Ferreri d'Agrate (m. 1571) și Jean-Antoine Houdon (1767), iar în pictură de Michelangelo și Jusepe Ribera. Impresia sinistră pe care o lasă reprezentarea acestui martiriu sau pregătirea lui e cu totul alta la Michelangelo, al cărui Sf. Bartolomeu își arată pielea jupuită nu cu chipul lui, ci cu al pictorului, iar corpul cu o epidermă crescută la loc ca efect al transfigurării artistice. E și ideea din piesa lui Pirandello, *Vestire gli ignudi* (1922), la care trimite și Doina Uricariu : „Există, scrie ea, acea statuie a Sfîntului Bartolomeu, înfățișat cu trupul o carne vie, o rețea de nervi și de mușchi îndureraţi de pe care s-a smuls pielea, ținută acum doar cu o mînă, în cealaltă fiind Cartea ce i-a adus martiriul. De cîte ori o privesc îmi vine să iau această piele și s-o redau trupului de pe care a fost smulsă, cu aerul că l-aș acoperi cu o haină, într-un gest pe care aproape c-aș vrea să nu-l simtă." Cine e autorul acestei statui ? Autoarea nu ne spune și ne citează după Roger Caillois planșa *Jupuit arătîndu-și pielea jupuită* din *His-*

Scanned with OKEN Scanner

toria de la composicion del cuerpo humano, 1556, de J. Valverde, unde expresia durerii e înlocuită cu chirurgia ei (jupuitul are în cealaltă mînă un cuțit). Să se reducă operația critică doar la jupuirea operei și expunerea ei pe planșă în scopul privirii ca într-un tratat de anatomie ? Lectura ca *écorché,* apocrif și interpolare (orice text critic reliefează autenticitatea operei prin numeroase interpolări în textul autentic) poate deveni plauzibilă, pe măsură ce lecția de anatomie se învață, apocriful se canonizează și interpolările s-au făcut.

Prima parte a noului eseu despre Emil Botta se intitulează *Fals tratat de ipocrizie* și se ocupă de ceea ce s-ar putea numi filozofia, crezul artistic al poetului, pornind de la cuvintele lui Alain : „Numai geometrul nu spune decît ce spune, poetul nu spune ce spune, spune ce nu spune, cînd mai mult, cînd mai puțin, altceva în sfîrșit." Caracteristică ar fi o proză de la 20 de ani intitulată *Elogiul ipocriziei.* În grecește *hypokrisis* înseamnă joc, piesă de teatru, rol, iar *hypocrites,* cel care joacă un rol, comediantul. Textul lui Botta nu preamărește însă jocul de teatru, teatralitatea, ci ambiguitatea și indeterminismul unei existențe oculte, Emil Botta seamănă din acest punct de vedere cu filozoful danez Sören Kierkegaard (numele înseamnă cimitir) : „Diviziunea eului și multiplicarea ființei sînt la Emil Botta, ca și la Kierkegaard, o garanție a subiectivității și ambiguității fără de care nu e posibil adevărul existențial. Și unul și celălalt au avut vocația *scriiturii totale,* multiplicîndu-și ființa prin artificiul pseudonimelor (al *vocilor* la Emil Bota), într-o luptă unică împotriva alienării. Și unul și celălalt și-au făcut o profesiune de credință din ambiguitate, pentru care Kierkegaard folosea și termenul de amfibologie (de la grecescul amphibolia, însemnînd dublul sens pe care-l ia o propoziție)." Socotim superfluă expunerea celor opt cărți semnate cu pseudonime ale lui Kierkegaard (vestita sa polionimie), dar foarte nimerită evocarea îngerului exterminator din *Enten-Eller :* „Iată nenorocirea mea : un înger exterminator mă întovărășește totdeauna și nu însemn cu sînge rece poarta aleșilor ca el să nu intre acolo, ci dimpotrivă poarta acelora pe care tocmai i-a vizitat...". În poemul *Alei,* Emil Botta imaginează un poet bătut de

Scanned with OKEN Scanner

cei trei ciobani din *Miorița* care-l iau drept îngerul exterminator, „viclean domnișor", aluzie probabil la Blaga și al său spațiu mioritic, sintagmă împrumutată, zice-se, de la Dan Botta (vezi *Cazul Blaga* din 1941). La fel, „Solitarul, Acvila Sulmonei", reflectat în trei oglinzi în care el, marea și sfios Onelei din *Ars moriendi*, imaginea Genezei și totodată Apocalipsei, este Ovidiu, exilatul la Pontul Euxin unde și-a scris *Tristele*.

Cel de al doilea capitol *Antidogmatica Marelui Păianjen*, se ocupă de publicistica lui Emil Botta, din care Doina Uricariu ne promite și o ediție în 1985. Antidogmatica Marelui Păianjen ar fi „obsesia imaginii creatoare de a realiza irealul prin operă", „creația torcîndu-se din sine." Putem aduce completări. Cel mai bun film al lui Lon Chaney, *He who gets slapped* era în regia lui Victor Sjöström. Actrița siciliană Pina Menicelli s-a ilustrat în *Salomé* (1902) și *Focul* (regizor Pietro Fosco). Pola Negri a apărut în *Carmen*, *M-me du Barry*, *Underwold* și *Madame Bovary*. Duhamel vorbește de cinematograf ca de un „divertisment pentru iloți" în *Scènes de la vie future* (1930). Personajul Tessier este din piesa *Les Corbeaux* (1882) de Henry Becque. Cartea viitoristă a lui Aldous Huxley se cheamă *Brave New World* și a apărut în 1932.

Capitolul al treilea, *Corabia rataților*, e cel mai lung din carte și tratează despre proza lui Emil Botta din volumul *Trîntorul*, un proiect de roman *Meridian* și bucata intitulată *Rondul de noapte*. Analiza e insistentă, fiecare piesă este controlată aparte ca text, se face jupuirea și se execută interpolările de rigoare : în fragmentul *Meridian*, definiția sartriană a omului din *Baudelaire* : „este ceea ce nu este și nu este ceea ce este" ; în *Meridian II* o trimitere la parodia filmelor de groază în genul *Frumoasa și bestia (La Belle et la Bête* de Cocteau) : în *Aplauze* o trimitere la *Nachtwachen* (1805) de Bonaventura ; în legătură cu „corabia rataților" (Narrenschiff) o trimitere la cartea lui Bertrand Russel *In Praise of Idleness* (1935). În *Liniștiți și neliniștiți* o trimitere la *Das Reisetagebuch eines Philosophen* de Keyserling (definiția lui *homo viator* a dat-o în eseul cu același titlu din 1945 Gabriel Marcel) ; în fine, în legătură cu *Rondul de noapte* o trimitere la *Biblioteca din Babel* de Borges.

Scanned with OKEN Scanner

Trebuie spus că nu a existat un poet simbolist cu numele de Pierre Mesnard, personaj așadar de ficțiune. Cu privire la „Infinitul literar Aleph“ vezi obiecția lui Maurice Blanchot din *Le Livre à venir* (1969).

Ultimul capitol al eseului cu titlul borgesian *Cartea de nisip* este o introducere în poezia lui Emil Botta cu o nouă avertizare : „Lectura noastră e doar o anamorfoză, doar un apocrif, un ecorșeu. Fervorii care mai visează încă o lectură totală îi răspundem cu aceste versuri din *Muza* lui Emil Botta : „Totul a fost scris, / în cărți așternut. / această descriere. / ... Și încep a scriere“. Drama existențială a adevărului subiectivității cucerit prin locuirea alterității, existențialul oferit ca un exercițiu în abis, eufemizarea destinului prin erotism (după un principiu al lui Durand), prezența unui imaginar carnavalesc (în sensul stabilit de Bahtin), sentimentul de năpădire a ființei, simultaneizarea diversului și destrămarea unității monocorde, o filozofie a sărbătorii cu univers dublu (viață și moarte), alaiul constituind o gramatică a stilului și viziunii, — sînt tot atîtea perspective de interpretare, deocamdată aplicate la o parte din poeziile lui Emil Botta și care vor căpăta extindere abia în volumul următor.

Scanned with OKEN Scanner

Ceremonia textului

Patru poeți români din secolul XX, George Bacovia, B. Fundoianu, Emil Botta și Nichita Stănescu sînt cuprinși în prima carte a lui Cristian Moraru *Ceremonia textului* (Eminescu, 1985). Debutul e autodefinit astfel pe coperta din spatele volumului : „Cînd nu-și asumă de timpuriu alte responsabilități, criticul începe (și uneori continuă să înceapă așa pînă la adînci bătrînețe) prin a fi discret, dar, conștiincios maestru de ceremonii. Din respect pentru ambii părinți (mama — poeticiană, tatăl — acerb foiletonist), el refuză să treacă la altceva înaintea unui stagiu de luciditate analitică la școala anatomiei textuale. Are aici prilejul de a regiza adevărate ceremonii de *în-ființare* a textului poetic. Încearcă, în fond, să urmeze scenariul poeziei înseși, reprimîndu-și conștient inventivitatea. Se străduiește, respectuos (și cu explicabilă exaltare uneori), să fie Sibyla prin gura căreia vorbește *Textul*. Cînd sec și didactic, cînd plin de elan, el pune în scenă *spectacole ale constituirii,* folosind cum se pricepe indicațiile de regie : autoreflexivitatea discursului bacovian, imaginarul agrest al lui B. Fundoianu, marile teme la Emil Botta, sintaxa poetică a lui Nichita Stănescu". Așadar, ceea ce-l interesează pe critic este să decripteze scenariul însuși al operei, și, ținîndu-se de el, să arate cum a luat ființă textul poetic, în ce constă poezia. Această operație e numită, cît în glumă cît în serios, ceremonie a textului în care criticul joacă rol de regizor.

La lectura cărții, lucrurile apar ceva mai complicate. Criticul pornește de la un studiu al unui reprezentant al grupului *Tel Quel, Scriitură, ficțiune, ideologie* de Jean-

Scanned with OKEN Scanner

Louis Baurdy. Pentru acesta, scriitură nu este doar reprezentare a unei realități exterioare, ci acțiune interioară, scenă și spectacol, actor și spectator, joc al existenței și gîndirii. La Emil Botta, ne oprim numai la acest poet unde se face teoria „ceremoniei" textului, pantomima și gestica nu sînt un procedeu transplantat, extern, ci starea însăși dinamică de a fi a poeziei, pulsul textului sau un procedeu-text. În *Obiectul Capitalului*, Louis Althusser vorbește de un teatru care e în același timp propria sa scenă, propriul său text, propriii săi actori, un teatru fără autori și fără spectatori, deoarece aceștia sînt actorii săi forțați, siliți să intre în roluri. La fel interpretează relația scriitor, actor, receptor, Philippe Sollers în studiul *Literatură și totalitate*. Scriitorul și lectorul sînt constrînși să devină actorii textului, să colaboreze sau să-și schimbe rolurile, astfel încît receptorul textului își însușește în actul interpretării modul teatral de a fi și privirea, critică din acest moment, a poetului. Sîntem acum în posesia mai clară a conceptului critic folosit de Cristian Moraru : „Ceremonia textului, în concluzie, scrie el, nu este decît un efect, particularitate a scriiturii ; modul teatral de a fi nu aparține numai subiectului, ci întregului text care astfel nu apare *dramatizat* doar în construcția textuală (poezia lui Emil Botta părînd un infinit monolog sau, mai bine zis, o necontenită succesiune de piese într-un act, cu plasarea acțiunii suferită de subiect în spațiu, o rapidă și sacadată confesiune cu rol de narratio, culminînd într-un abrupt epilog), ci *dramatizat*, ca o asociație continuă între scheme culminante posibile, de fapt, consecințe ale trăirilor convulsive, contrare, ce animă eul creator. Amplitudinea acestei pendulări este însă marcată de cîțiva parametri formalizați ; identificabili în toată opera, dar putînd fi descriși, cu aproximările de rigoare, diacronic : morga grav-poescă, îndoliată *(Întunecatul April)*, nostalgia existențială a dorului, dar și autoironia *(Pe-o gură de rai)*, fiorul extinctiv din ce în ce mai acut, dar și antifraza *(Vineri)*, sentimentul mioritic și tragismul *Dorului fără sațiu*."

Peste 130 de pagini, dintr-un total de 230, dedică Cristian Moraru în volumul său lui Emil Botta. Se ocupă, după analiza opiniilor critice anterioare, de lumea poetu-

Scanned with OKEN Scanner

lui văzută spectacular dinăuntru (mundus Silvester), de theatrum mundi (în accepția discutată), de măștile singurătății, de Eros și Thanatos, unele „Semne", pentru a defini mai bine figura spiritului creator. Criticul nu subscrie la teatralitatea poeziei lui Emil Botta ca Radu Călin Cristea, fiind mai aproape de formula dramei existențiale, a adevărului subiectivității cucerit prin locuirea alterității pe care i-a atribuit-o în eseul său Doina Uricariu, dar numai în sensul de ceremonie a textului văzut mai sus. În plus se vorbește de o fază mai veche de constructivism prin modelul Vinea înțeles ca „abstractizare, excesivă uneori și o mecanizare a limbajului poetic." De fapt constructivismul era la Vinea o formă de futurism fără efecte notabile în poezia sa (altul e constructivismul zis și suprematism, militînd pentru unitatea artelor în mediul grupului Bauhaus după primul război mondial). Nu aș susține că Emil Botta are vreo asemănare cu poetul francez André Salmon care, el a fost adeptul cubismului, fauvismului și curentelor de avangardă poetică.

Cred că în eseul său Cristian Moraru ne oferă cea mai detaliată și complexă descriere a universului poeziei lui Emil Botta. Mai rămîn de catalogat puține lucruri. Astfel Plurabella, nume folosit de poet pentru o fată în rochie cu trenă, pentru o stea, era numele soției lui Italo Svevo : Ana Livia Plurabelle. Să fie personajul cu care poetul dialoghează în poezia *Amarnic* din *Vineri,* soția lui Heine, cum presupune Șerban Cioculescu, fiindcă i se zice „franțuzoaico, mierlo", iar poezia are ca motto un fragment dintr-o scrisoare a lui Heine către Lamartine ? Într-adevăr, Heine s-a însurat la Paris cu o mănușăreasă, Crescence Eugénie Murat, zisă și Mathilde, care n-a fost însă pentru el o mierlă, o muză, ci o „pisică sălbatică" (chatte sauvage). „Legendarele" care scriu despre banul Mărăcină, și despre Casandre, Elene, Marii sînt desigur *Les Amours* de Ronsard în care se cuprind faimoasele *Amours de Cassandre, Amours de Marie* și *Amours d'Hélène*. „Domnul în negru" e „l'homme vêtu de noir" al lui Musset, „micul dejun pe iarbă" poate fi „le Déjeuner sur l'herbe" al lui Manet, cimitirul marin *Le cimitière marin de Valéry*. Fără îndoială, poezia e aici „son violon d'Ingres", „Amarnicul solo" al lui Emil Botta.

Scanned with OKEN Scanner

Dimitrie Stelaru

Dispărut acum 13 ani, la 28 noiembrie 1971, Dimitrie Stelaru, descoperit de Eugen Jebeleanu și impus de E. Lovinescu printr-o faimoasă planetă de poet nou, se bucură de un studiu monografic din partea lui Emil Manu (Cartea Românească, 1984). Poetul, considerat printre cei mai reprezentativi din generația tînără în anii războiului, e unul care a atras și atenția lui G. Călinescu în 1945 (în al său compendiu de *Istoria literaturii române*) după ce mai scrisese despre el (înainte de Lovinescu) Pompiliu Constantinescu și, după Lovinescu, Șerban Cioculescu. Emil Manu a revelat întîia oară placheta de debut a lui Dimitrie Stelaru *Melancolie* în *Fapta* din 13 iulie 1946, plachetă prefațată de I. Narcis (probabil poetul însuși), datată 1935. Cred că sînt primul care am scris în 1946 despre cea de a doua plachetă a lui D. Stelaru, semnată, ca și prima, D. Orfanul, *Abracadabru*. Cea dintîi a apărut la Brașov, a doua la București prin 1937. Poetul însuși ne-a oferit un exemplar cu fotografia sa pe copertă. L-am prezentat apoi cu toată opera de pînă atunci în *Viața românească*. Mai publicase cu numele D. Orfanul *Preamărirea durerii* în 1938 și cu numele D. Stelaru *Noaptea geniului* (1942), *Ora fantastică* (1944) și *Cetățile albe* (1946). Alte volume declarate de D. Stelaru în interviul acordat lui Adrian Păunescu (*Sub semnul întrebării*, 1971) ca apărute înainte de 1938, *Blestem* și *Trepte de marmoră*, nu s-au găsit pînă azi. În 1939 poetul anunțase *Cetatea de marmoră*, iar în 1941 la Editura Cadran *Vagabondul* și la Editura Alfa, în 1942,

Scanned with OKEN Scanner

volumul *Trecere*. Nici unul n-a mai apărut (pot fi titlurile anterioare ale volumului *Noaptea geniului)*.

D. Stelaru, pe numele adevărat Dimitrie Petrescu, s-a născut, scrie Emil Manu după Ion Segărceanu, la Segarcea din Vale, județul Teleorman, la 8 martie 1917. A rămas orfan de tată care a murit în război. Mama recăsătorindu-se în 1924, familia s-a mutat la Turnu-Măgurele, unde copilul a făcut clasele primare și trei clase de liceu. În continuare a urmat timp de 4 ani o școală particulară la Stupini, lîngă Brașov. Nu se știe precis ce-a făcut din 1935 pînă după război. Ar fi vagabondat prin diverse localități (Iași, Bacău, București), fugind de serviciul militar, ascuzîndu-se și pe la rude. Ar fi fost brutar, zidar, „profesor" la Sighișoara, la o școală imaginară. Își vindea binevoitorilor plachete de versuri de la 18, 20 și 21 de ani, încercînd să pătrundă în presă. Din aprilie 1939 publică versuri cu pseudonimul D. Orfanul în *Adevărul literar și artistic*, iar cu pseudonimul D. Stelaru și prezentat de Eugen Jebeleanu la *România literară*, *Universul literar* (1939—1940), *Albatros* (condus de Geo Dumitrescu, 1941). La apariția volumului *Noaptea geniului*, Pompiliu Constantinescu recunoaște în *Vremea războiului* (august 1942) că Stelaru „are meritul necontestat de-a fi dat expresie cel dintîi la noi poeziei vagabondajului". Cu doi ani înainte Stelaru își anunțase prin Constantin Almăjeanu (1910—1943) moartea în *Semnalul*, deplînsă în *Universul literar* din 15 iunie 1940 de Nichita Tomescu : „Cine știe, zicea acesta, dacă nu va rămîne tot în manuscris cartea pe care voia s-o scoată: *Noaptea geniului*". Știrea e dezmințită după o săptămînă, dar poetul se ține în continuare de farse. Explică lui Lovinescu că a furat o sumă de bani (lucru neadevărat) spre a-și face un bust de bronz. Șerban Cioculescu era de părere că în *Ora fantastică* „pe urmele lui Verlaine cel din legendă, bătut de furtunile vieții și naufragiat în cîrciumă, compatriotul nostru își proclamă impudic boema, întreținîndu-și prin nevinovate mistificări legenda derivată". Volumul *Cetățile albe* n-a mai avut ecoul așteptat (o singură recenzie a lui Emil Manu îl anunță în *Fapta* din 13 iulie 1946), Urmează în activitatea lui Dimitrie Stelaru un hiat de nouă ani. La 30 de ani se căsă-

Scanned with OKEN Scanner

torește cu profesoara Despina Berlingher și are o fiică, Eumene. Se desparte în 1954 și se recăsătorește în 1955 cu pictorița Rodica Milda Pandele care divorțează în 1961. Cu ultima soție, Anghelina Cioacă, a trăit pînă la moarte, avînd și un fiu, Norișor. A publicat trei basme în versuri *Fata pădurarului* (1955) *Gelu* (1956) și *Cei din lună* (1969), piese de teatru, feerii, *Șarpele Marao* și *Vrăjitoarele* (1957), poeme dramatice, *Leru și Împăratul Nix* (1970), două volume de proză, *Fata fără lună* (1967) și *Zeii prind șoareci* (1968), patru noi volume de versuri, *Oameni* și *flăcări* (1963), *Nemoarte* (1968), *Înalta umbră* (1970) și *Păsări incandescente* (1971). Volume de culegeri cu inedite : *Mare incognitum* (1967), și *Coloane* (1970).

Deși noi înșine am încercat să recuperăm ceva din ultimele poeme ale lui D. Stelaru (pe cele proletcultiste din 1963 și le-a exclus singur), este în afară de îndoială că opera sa durabilă se cuprinde în *Noaptea geniului* și *Ora fantastică*. Începuturile sînt eminesciene, în *Preamărirea durerii* cu ecouri evidente din poemele lui Edgar Allan Poe, traduse în românește de Emil Gulian, concomitent (1938). E mai mult ca sigur că Stelaru nu a citit alți poeți străini decît fragmentar și numai în limba română, desigur pe Baudelaire, tradus parțial de Philippide (1934), Pillat (1937) și Arghezi, pe Verlaine și Rimbaud. În afară de Eminescu, gusta pe Bacovia, pe Lucian Blaga și pe Emil Botta (din ultimii doi sînt ecouri în ultimele volume). Nu știa de suprarealiștii francezi. Prețuia, pare-se, pe Ștefan Stănescu cu a sa *Arca lui Noe* (1937). Prietenul său C. Barcaroiu (n. 1895) publicase în 1934 niște poeme în proză, *Florile roșii*. Este interesant că boema era pentru Stelaru nu numai o temă literară, dar și un stil de viață. Poetul avea demonul poeziei, dar afecta suferința de a nu fi înțeles, abia ascunzîndu-și, sub o falsă umilință, orgoliul. Accepta libațiile ca pe niște chinuri, invocînd damnarea, situația sa de poet blestemat. Purta prin buzunare versuri nu numai inedite, dar și publicate. Voia să treacă drept poezii îndelung reflectate simple improvizații. I-a lipsit mai ales în ultimele decenii de viață un control mai sever al exprimării, fondul liric îi era ca și secat. Stelaru fusese totuși înainte și rămîne un poet autentic, izbutind să-și

Scanned with OKEN Scanner

ridice eul peste mizeriile vieții cotidiene, să dea un sens artistic superior aventurii sale umane, să-și eleveze spiritul prin autocontemplare, exclamînd printr-un oximoron : „Ce limpede sînt de întunecat — / Parcă e cineva care plînge ; / De norul acesta dospit / Cine m-a spînzurat ?“ Călinescu afirma că poezia sa e „un delir infatuat în ton sacerdotal și profetic“, grațios villonesc. Îi atribuia „ingenuități fabricate“, nu „febricitate“, cum transcrie Emil Manu. De asemenea Stelaru își dorea precum Caligula un cal în laticlavă (haină de senator) nu lacticlavă...

Este adevărat ce ne spune Emil Manu în legătură cu patriotul florentin Niccolò da Uzzano care a murit însă în 1433, nu în 1438. Cît despre bustul său din teracotă pictată de Donatello, el se află la Muzeul Național din palatul Bargello, nu în Galeria degli Uffizi. Ni se mai vorbește de baronul de Lahouton (scris de două ori în acest fel), autorul unei cărți „de idei tari și revoluționare, în care urăște religia, pe preoți, mai ales pe iezuiți, libertin pînă la anarhie, adorator al naturii și al forțelor ei“. Cartea, apărută în 1703, este de baronul La Hontan. În fine, scriitorul german Peter Hille cu care Petre Stoica îl pune în legătură pe Stelaru a trăit între 1854 și 1904 și a colindat cu șatrele de țigani din Germania în Anglia, Țările de Jos, Elveția și Italia. Autor în 1887 al romanului anarhist *Die Sozialisten.* Undeva Emil Manu compară poezia lui Stelaru cu pictura lui Caravaggio. Cred că nu se aseamănă.

Scanned with OKEN Scanner

Se poate scrie o *Introducere în poezie,* cum încearcă într-o mică lucrare („Cartea românească", 1983) Ioan Neacșu ? Autorul nu citează *La poesia, introduzione alla critica e storia della poesia e della literatura* (ed. II, 1937) de Benedetto Croce, nici *Introduction à la poétique* (1938) de Paul Valéry, nici *Introduction à la poésie française* (1939) de Thierry Maulner, ci *Structura liricii moderne* de Hugo Friederich, *Poetica matematică* de Solomon Marcus, *Lecții de poetică structurală* de I. M. Lotman, studii de poetică și estetică de J. Mukarovsky, Ernst Fischer *(Necesitatea artei),* Mikel Dufrenne *(Fenomenologia experienței estetice),* Norbert Groeben *(Psihologia literaturii),* Herbert Marcuse *(Permanența artei),* Georg Lukács *(Specificul literaturii și al esteticului),* psihănaliști precum Lacan, pedagogi precum Piaget. Nu lipsesc dintre români Tudor Vianu, Liviu Rusu, G. Călinescu. Contradicția observată de acesta din urmă între caracterul de unicat al operei de artă și pretențiile esteticii de a o norma trebuie soluționată, crede Ioan Neacșu, printr-o „explicație genetică și structurală a operei, nu una normativă". Trecînd peste faptul că G. Călinescu a negat în capitolul al treilea din *Tehnica criticii și a istoriei literare,* ce-i drept, neinclus în *Principii de estetică* din 1939, și posibilitatea întemeierii explicației genetice, să vedem în ce constă introducerea lui Ioan Neacșu.

Autorul constată mai întîi că arta și știința sînt două moduri specifice de cunoaștere a lumii, arta imitînd realul, iar știința căutîndu-i esența. Cele două moduri sînt corelative. În ultimă instanță, atît știința cît și arta tind

Scanned with OKEN Scanner

spre reprezentarea lumii ca totalitate sau spre realizarea unor universuri suprareale. În poezia modernă sinteza se realizează prin simbol și mit, modalități de cunoaștere arhaice și totodată noi de a vedea lumea din perspectiva unității ei, simbolic, adică prin corespondențe gîndite simultan, și mitic, adică în chip fabulos, ca în vremea cînd mitul era pentru om și artă și știință.

Este opera de artă o structură semnificantă (comunicare) sau o reflectare a realității determinate istoric, social sau național? Ambele abordări sînt unilaterale. În *Poetica matematică*, Solomon Marcus declară că a făcut doar un pas către o interpretare cibernetică a operei de artă. Dacă prin aceasta înțelegem nu modelarea operei de artă în scopul studierii ei structurale sau al algoritmării procesului de creație în vederea producerii de surogate artistice, ci considerarea poemului ca model cibernetic al realității, „sîntem in fața unei adevărate revoluții în estetică". Mai departe autorul ne oferă o definiție a acestei concepții pentru care e nevoie să recurgem la explicarea unor termeni dintr-un dicționar-anexă : *model*= în cibernetică „un sistem teoretic (logic-matematic) sau material cu ajutorul căruia pot fi studiate proprietățile și transformările unui alt sistem mai complex (sistemul original) cu care prezintă o anumită analogie" ; *inconștient* = „zonă a psihicului aconștientă, studiată mai ales de psihanaliză, cuprinzînd mai multe forme greu de stabilit, deoarece inconștientul este greu sau deloc conștientizabil" ; *asimilare genetică*= „termen introdus de Waddington care numește astfel fenomenul fixării ereditare, genotipice, a unui fenotip legat de o schimbare a mediului" ; *algoritm*= „totalitatea elementelor care contribuie la procesul de creație" ; *creativitate*= „cel mai înalt nivel comportamental uman, capabil de a antrena și focaliza toate celelalte nivele de conduită biologică și logică și toate însușirile psihice ale unui individ în vederea realizării unor produse ce se caracterizează prin originalitate, valoare și utilitate socială". Alți termeni precum *anabasic* (mișcare de expansiune) și *catabasic* (mișcare de retragere în orizont) sînt împrumutați din Blaga. Iată acum concepția lui Ioan Neacșu : „Opera de artă este un model al realității obiec-

Scanned with OKEN Scanner

tive, fie ea naturală, socială, tehnică, artistică, al realității asimilate în conștient și/sau al realității stocate în inconștient prin asimilare genetică, refulare etc... deci al realității subiective, realizată după un algoritm de creație existent în egală măsură în conștientul și inconștientul artistului, algoritm format din elemente ale conștientului (concepția despre lume și viață a scriitorului, convingerile sale morale, politice, religioase, filozofice, concepția despre artă, capacitatea de a stăpîni tehnici artistice etc) și elemente ale inconștientului (orizontul spațial, orizontul temporal, accentele axiologice, anabasicul și catabasicul, năzuința formativă etc.) la care putem adăuga anumite calități psihice (creativitate, inteligență, imaginație etc)". Aceste rînduri se află în capitolul „Poezia ca metarealitate". Alte capitole ale introducerii sînt : Poezia și publicul, Știința și poezia, Poezie și umanism, Receptarea poeziei. În ultimul capitol, opera de artă este definită just ca „o structură artistică din care nu poate lipsi esteticul". De citat și o precizare din dicționar : „După părerea noastră, esteticul este acea calitate a operei de artă — sau a realității naturale — care dă omului care o contemplă sentimentul integrării în cosmic, în absolut, în infinit, îi dă sentimentul propriei sale nemuriri, a faptului că el însuși face parte din infinitatea materiei în mișcare".

În partea a doua a *Introducerii,* se analizează ce spun poeții despre poezie, Eminescu în *Criticilor mei,* Tudor Arghezi în *Testament,* Ion Barbu în *Joc secund* și Lucian Blaga în *Fîntînile.* Supără folosirea prea deasă a termenului hibrid de „erou liric", impresia că „graiul cu îndemnuri pentru vite" la Arghezi trebuie înțeles ca un limbaj primitiv (de fapt era un grai țărănesc, robust), că „ciorchin de negi" înseamnă „excepție", cînd e vorba de o enormă proliferare, că la Barbu ultimele versuri din poezia *Joc secund* „simbolizează principiul realist care stă la baza operei literare ; opera seamănă cu realitatea, dar nu este acest real" (În realitate poetul compară cîntecul, poezia cu freamătul produs de valurile mării văzute ca niște clopote, asemenea meduzelor, însă de altă culoare decît ele, verzi !).

Scanned with OKEN Scanner

În cele șase secvențe (30 de pagini) despre Bacovia, „eroul liric“ apare de zece ori. .Aflăm că atunci cînd o poezie mare transcende realul, e expresionistă, iar cînd o poezie mare este un model al realului, e realistă. Cum e din acest punct de vedere poezia lui Bacovia ? „Dincolo de catalogări mai mult sau mai puțin confuze“, scrie Ioan Neacșu, poezia lui Bacovia e „opera unui Om și atîta timp cît vor fi oameni pe acest pămînt, sufletul lor va vibra la atingerea atît de durerosului și de aceea atît de omenescului plumb“. În poezia *Crize, criticul* descoperă un haiku, iar în modul în care Bacovia se apropie de natură, tehnicile de concentrare (Dharana) unde natura este cunoscută neverbal prin identificare (Samadhi) din Raja-yoga. Mai știi ?

Din *Dicționar de termeni :* „Ferdinand de Saussure... consideră că semnul reprezintă o fuziune între un concept pe care propune să-l numim semnificat și o imagine acustică, pe care propune să o numim semnificant“. *Semnificat :* „Conceptul purtat de semnificant în procesul de semnificare. Sensul, înțelesul semnului“. *Semnificant :* „Suport material, perceptibil prin simțuri al semnificantului, el există în măsura în care semnifică, formînd împreună cu semnificatul — semnul. Latura perceptibilă a semnului“. Autorul nu ne spune însă ce s-a întîmplat cînd termenii au fost preluați de critică și de poetică. După Damaso Alonso, semnificantul este materia înregistrabilă fizic, semnificantul, inefabil, nefiind altceva decît propria noastră intuiție a poeziei.

Scanned with OKEN Scanner

Introducere în poezia contemporană

Introducere în poezia contemporană (Cartea Românească, 1985) de Eugen Negrici nu poartă indicația pe copertă că ar fi primul volum dintr-o serie, este probabil, chiar în intenția autorului, o introducere în studiul „proceselor declanșate în ultimii ani înlăuntrul fenomenului poetic românesc".

De la început se aruncă gratuit o piatră în grădina istoricilor literari. „Cînd îți fundamentezi tipologiile pe modalitatea diferită a poeților de a înregistra realitatea, adică de a-i conferi o formă, ești somat astăzi să apelezi la organizările clare ale gîndirii semiotice. Altfel, nu poți evita capcanele istorismului și ale determinismului simplist în care au căzut nu o dată comentatori mai vechi, sau mai noi ai fenomenului artistic." Cum Eugen Negrici este printre primii noștri semioticieni în critică, înseamnă că toți criticii anteriori pe care el însuși îi citează (G. Călinescu, Ov. S. Crohmălniceanu, Eugen Simion, N. Manolescu, Gh. Grigurcu, Mircea Iorgulescu, Petre Poantă, Mircea Martin, au greșit, n-au făcut decît clasificări tematiste și acelea cu intermitență.

În demersul său taxinomic, Eugen Negrici pleacă de la conceptul antic de mimesis, conform căruia arta este imitarea realului (transfigurarea artistică a ceea ce este semnificativ în realitate). Nu se împiedică de faptul că imitarea presupune o preexistență, în vreme ce poeții mai noi vorbesc de o naștere a poeziei în același timp cu cunoașterea (la Claudel cunoașterea este o co-naștere). În această concepție, subiectul producător și existentul sînt unul și același lucru, nu doi factori deosebiți. În

Scanned with OKEN Scanner

cealaltă ipoteză, împărtășită de Eugen Negrici, după raportul ce se stabilește între subiectul producător (poet) și existent, distingem trei categorii de creatori : sînt poeți care prelucrează, poeți care transfigurează și poeți care substituie. Cum termenul de transfigurare este în estetică echivalent cu acela de imitare (mimesis), Eugen Negrici îl mai numește și destructurare. Ambiguitatea nu este înlăturată. Prelucrarea, modificarea realului, nu e și o destructurare, iar destructurarea nu e și ea o prelucrare în vederea altei structurări ? Substituirea existentului, metamorfozarea lui, poate fi obținută altfel decît printr-o nouă structurare (prelucrare, transfigurare) ? Eugen Negrici susține că numai în a treia categorie subiectul devine obiect, noi credem că în toate eul e recognoscibil nemijlocit în obiect, adică în creație. Aceasta fiind situația, se înțelege că repartizarea unui număr de 10 poeți la cele trei categorii stabilite este cît se poate de discutabilă. După Eugen Negrici prelucrează Marin Sorescu, Ioan Alexandru, Mircea Dinescu, Constantin Abăluță și Mircea Ivănescu, transfigurează Vasile Vlad și Virgil Mazilescu și substituie Emil Brumaru, Ileana Mălăncioiu și Mircea Ciobanu. Selecția e bizară în cazul lui C. Abăluță și Vasile Vlad. Cît despre ceilalți, i-aș fi clasificat mai curînd la fantezişti și ironici pe Marin Sorescu, Mircea Ivănescu, Emil Brumaru și Mircea Dinescu, la meditația existențială pe Ioan Alexandru și Ileana Mălăncioiu și la manieriști (în sensul lui Hocke) pe Virgil Mazilescu și Mircea Ciobanu. De altfel, practic, observațiile critice ale lui Eugen Negrici merg în aceeași direcție. Recunoaște la Marin Sorescu o „nestăvilită fantezie asociativă", o „incomparabilă disponibilitate de fantazare", „efecte ironice cînd se întemeiază pe demitizarea solemnului și pe mitizarea banalului". La Ioan Alexandru descoperă „meditația uneori gravă, dar pătrunsă de sentimentul plenitudinii, al trăirii exaltate (exuberante) a formelor vieții", „postura eroică și gravă". La Mircea Dinescu vede o „prelucrare imagistică, spectaculos metaforică, negativă, deci ironică, a unor întîmplări și fenomene sociale". Mircea Ivănescu e un „observator ironic și rezoneurul propriilor înscenări". Definiția lui Virgil Mazilescu s-ar potrivi și, cu toate că nu-i amintit, mo-

Scanned with OKEN Scanner

delului său Saint-John Perse. El „destramă tendințele de închegare, sparge și risipește cioburile unei cristalizări, ne dispersează atenția prin sîcîitoare alunecări, recurge la colaje disonante, voit artificiale, ne împinge în neașteptate coridoare labirintice, deschide diversiuni parantetice aparent spontane". Emil Brumaru are „disponibilități ironic-afective" prin intermediul cărora creează o altă realitate, „un fel de mitologie a derizoriului — o minimitologie". La Ileana Mălăncioiu avem însă o mitologie a morții, o exploatare a spațiului oniric „unde viața și moartea își pierd granițele", dar și un „jind al vieții, al realului, al terestrului". În fine, iată și confirmarea manierismului lui Mircea Ciobanu : „Dacă vedem în poezia aceasta, împreună cu cîțiva critici remarcabili, numai o pură retorică incantatorie, iar în autorul ei un caligraf impersonal, dacă socotim că ceremonialul abstract egalează însuși semnificatul și că expresia lirică devine scop în sine, îi stabilim poetului o ascendență mallarmeană și o întreagă linie de înrudire". Paginile despre Ileana Mălăncioiu, cu unele abordări psihocritice, și cele hermeneutic-masoretice despre Mircea Ciobanu ni s-au părut cele mai bune din volum. Interesantă e observația că Ioan Alexandru și Ileana Mălăncioiu sînt și alcătuitori de minee lirice, mai mult sau mai puțin profane, că practică împreună cu Virgil Mazilescu un fel de metafizică a deznădejdii. Față de aceștia, Constantin Abăluță se complace într-o „birocrație a intimității" și e doar un „catagraf de cartier", un „condicar de gesturi".

Scanned with OKEN Scanner

Ordinea cuvintelor

Este titlul ediției în două volume publicată de Alexandru Condeescu la „Cartea Românească" în colecția „Mari scriitori" din opera poetică a lui Nichita Stănescu. Nu este o ediție critică (și polemica pe această chestiune n-are sens), ci doar o ediție de tipul celor „definitive" întocmită în colaborare cu autorul care și-a selectat singur textele și a făcut un număr de intervenții socotite de el necesare, cuprinzînd toate volumele, de la *Sensul iubirii* (1960) pînă la *Noduri și semne* (1982). Mai figurează o poezie de debut din 1957, indicată ca atare de poet, iar la sfîrșit, 69 de poezii apărute numai prin periodice și pe care poetul avea de gînd să le adune într-un volum cu titlul *Opere impersonale*, precum și douăsprezece inedite, postume. Nichita Stănescu își deschide singur ediția cu o scurtă „parafrază critică" (știința creată de el „se confundă cu firescul", dar se numește hemografia, adică „scrierea cu tine însuți", recte scrierea cu sînge). Parafraza ar fi despre „structura artistică". Prefața propriu-zisă se cheamă Războiul cuvintelor și are aceste idei : Poezia nu e reflexul materiei în cuvinte, ci energie interioară, spirit. Ca și viața, materia e perisabilă, în vreme ce energia spirituală durează. În poezie nu se înfruntă fenomenele, ci cuvintele care nu mai sînt copii ale lucrurilor, sînt esențe.

Prefața lui Alexandru Condeescu, făcînd abstracție de tot ce s-a scris pînă acum despre Nichita Stănescu, este din toate punctele de vedere remarcabilă, un adevărat eseu critic. Într-o primă parte poetul e aliniat la „modernitatea esențială" al cărei punct de plecare este,

Scanned with OKEN Scanner

după Hocke, manierismul, opoziția față de arta excesiv canonizată, din secolul al XVII-lea. Sînt citați Gongora, Lope de Vega, Calderon, Gracian, Quevedo, Cervantes, cavalerul Marino, Bernini, Agrippa d'Aubigné, Saint-Amant, Shakespeare, dar și autori din secolul al șaisprezecelea ca Tasso, Jean de Sponde, Montaigne și Thomas Kyd (e adevărat că unii văd și la aceștia elemente de baroc). A doua vîrstă a modernității e anunțată de Novalis, Musset, Hugo, Hölderlin, Nerval, Poe și Lautréamont și instaurată de Baudelaire, Rimbaud și Mallarmé, din care manierist e doar Mallarmé. În fine, cea de a treia vîrstă o dau poeții de orientări diverse precum Rilke, Trakl, Benn, Krolow, Apollinaire, Valéry, Breton, Eluard, Saint-John Perse, Prévert, Yeats, Eliot, Pound, Jimenez, Salinas, Lorca, Guillen, Marinetti, Montale, Alberti, Quasimodo, Ungaretti, Aleixandre. Reformatori ai limbajului poetic și valorizatori ai latențelor cuvîntului a căror lecție a urmat-o Nichita Stănescu, sînt la noi Eminescu, Arghezi și Ion Barbu. Ce aduce nou în gîndirea poeziei Nichita Stănescu ? Se întreabă în cea de a doua secvență a eseului său Alexandru Condeescu. Pentru el poezia e o cunoaștere de sine și o comunicare de sine cu sinele. Are loc o dedublare, o „mise en abyme" a privirii, o așezare în afară a eului liric prin cuvînt, în vederea unei autocontemplări ca și obiective, convenabilă atît emițătorului, cît și receptorului. Poetul creează un sistem de referință exterior, o scenă în care-și joacă adevărata existență, ridicînd la rangul de mitologie întîmplările eului. Avem a face cu metafore care vizează cunoașterea identității lucrurilor în diferența lor și cu semne, combinații insolite de cuvinte sau mai bine zis necuvinte, reclamînd inițierea cititorului. Prin urmare, Nichita Stănescu e autorul unei epopei lirice singulare în care eul originar, autentic, nu e cel al existenței profane, empirice, ci un eu mitic, aflat în căutarea identității cu sine, a adevărului ultim despre sine. În aceasta constă „paradoxala coerență" a poeziei lui Nichita Stănescu.

Ultima secvență, aventura eului, cuprinde scurte radiografii ale celor șaisprezece volume din care neglijat e doar *Roșu vertical*. Primul volum, *Sensul iubirii*, are

Scanned with OKEN Scanner

în centru mitul nașterii esențiale întru ființa poetică, văzută, într-o poezie, ca o epifanie a supraeului liric de sursă folclorică (nașterea lui Făt Frumos) pe o sugestie eminesciană, înnobilată de critic printr-o comparație cu pictura lui Gentile da Fabriano. *O viziune a sentimentelor* adaugă nașterii paradisiace mitul vîrstei de aur al dragostei inocente, trimiterea fiind acum la angelismul lui Rafael. Cu *Dreptul la timp* se accentuează mitul păcatului originar care duce la descoperirea ruperii eului de sine, a nonidentității și a angoasei morții. Volumul *11 elegii* reprezintă, după Alexandru Condeescu, zenitul creației lui Nichita Stănescu, „punctul de sus al ordonării prin cuvînt unde poezia încearcă printr-o titanică încordare, ca Atlas, să țină eul în interiorul fenomenelor, într-un univers unde nimic nu e imuabil, totul se schimbă, se destramă, curge către haos și dezordine într-o moarte entropică a „lucrurilor absorbite de vidul cosmic". Este volumul cunoașterii luciferice al lui Nichita Stănescu, al revelației sensurilor ascunse ale destinului. Ciclul *Obiecte cosmice* din volumul *Alfa* și volumul *Oul și sfera* ar sta sub semnul lui Circe și Proteu, implicînd păcatul fără vină și penitența căutării de sine în „labirintul aparențelor, dublurilor și metamorfozelor". Regăsirea de sine, reinstaurarea ordinii primordiale a lumii și acceptarea demnă a destinului uman sînt motivele din volumele *Laus Ptolemaei, Necuvintele* și *Un pămînt numit România*. În fine, eul suferind de solitudine și spleen, obosit și înfrînt în elanul său spre absolut apare în *Dulcele stil clasic, Belgradul în cinci prieteni* și *Măreția frigului*, culminînd în *Epica magna* cu un eu ce-și asumă vina tragică de a fi el însuși în afara cursului firesc al lucrurilor, pentru a renaște în *Noduri și semne* înzeit, nemuritor și rece ca un alt Hyperion : „Stam rege fix, de piatră și de stea / ținînd oprit cuvîntu-n gura mea, / necîntător."

Scanned with OKEN Scanner

Intimitatea textului

Poet remarcabil de meditație existențială, al nelimitatului lui Anaximandru, Dinu Flămînd este și un interesant critic, modern fără ostentație, cum s-a putut vedea din a sa originală *Introducere în opera lui Bacovia* (1979). Nu scrie mult. A publicat numai trei volume de poezii în doisprezece ani, antrenîndu-se împreună cu alții la traducerea lui Martin Booth și a unor poeți latino-americani contemporani. *Intimitatea textului* (Eminescu 1985) este o culegere de mici eseuri grupate în două secțiuni, *Prezența substantivului* (Anton Pann, Arghezi, Marin Sorescu) și *Moduri de expresivitate* (Macedonski, Bacovia, Philippide, Baconsky, Bogza, Nichita Stănescu, Petre Stoica, Mircea Ivănescu, Daniel Turcea, Virgil Mazilescu). Mai mult decît preferințele și rectitudinea judecăților de valoare, merită reliefate limbajul interpretării, căile personale de acces în opera unor poeți comentați și chiar supercomentați mai vechi și mai noi.

Anton Pann pe care G. Călinescu se amuzase să-l confrunte cu *Galateo* de Giovanni de la Casa și *Grobianus* de Fr. Wedekind îi apare lui Dinu Flămînd ca un poet prin excelență al materiei cu o mare poftă de „trăncăneală" sau de o „genială pisălogeală" în cărțile lui de învățătură „etilică", de „hipocratism rudimentar" sau de paremiologie unde anticipează „în felul său obsesia textualizării atît de speculată în acești ani din urmă". Eroul tipic al acestei opere constînd din aglomerări substantivale este Nastratin. Poezia lui Tudor Arghezi e, susține Dinu Flămînd, comparabilă cu aceea a lui Anton Pann „de o substantivitate compactă". „*Belșug* trage

Scanned with OKEN Scanner

prima brazdă în glia arcadiană". „Arcadia" lui Arghezi are trei cicluri, unul dezvoltat din motivul casă-livadă, altul al paradisului terestru și al treilea al paradisului infantil, toate ieșite din contemplarea tăcută, isihastică, a lumii, dintr-un instinct de creație ce face concurență divinității. Criticul notează cîteva substantive specifice, convocate la întocmirea noii lumi : borangic, buduroi, cînepă, cobiliță, dimie, feștilă, fuior, linte, povidlă, știubei, tăciune, tărîță, tîrlă, urzeală. Și în *La Lilieci* de Marin Sorescu ni se oferă o listă în credința că și la acest poet „substantivul este personajul principal nu atît copilăria, oamenii sau locurile natale". Iat-o : bejarcă, bișag, colțani, corlată, gărgăunariță, pătuiag, pîngănii, potricală, rostogol, sarahalie, ududoi. Cu excepția lui colțan (ciulin), corlată (îngrădire, policioară), pătuiag (pătul), potricală (unealtă de găurit), rostogol (dare peste cap), substantivele lui Sorescu sînt de formație proprie, nu țin de vorbirea populară, vernaculară.

Despre notele baroce mocedonskiene („tensiunile interioare, conflictul structural dintre iluzie și realitate, ascensiune și cădere, spiritualizare și prăbușire în materie, *Weltsucht* și *Weltflucht*, senzualitatea, jocurile și artificiozitățile formale, metaforismul din *Thalassa*") ne-a vorbit Adrian Marino. Confruntîndu-l cu manierismul lui Hocke și barocul în definiția lui Eugenio d'Ors, Dinu Flămînd crede că nu atît „meraviglia" cavalerului Marino trebuie căutată la Macedonski, cît permanenta lui „veghe în preajma formelor" pe care le-a experimentat, de la „debordanta confesiune naturist romantică, la virtuozitatea închisă în cleștarele canonice ale sonetului și rondelului, ele însele embleme formale ale barocului". De altfel căutarea perfecțiunii la nivelul formei, cultivarea excesivă a tehnicii artistice țin de definiția barocului. La Bacovia, scrie Dinu Flămînd, „interiorul calomniază realul". Nu s-a spus însă că pentru romantici natura este o stare de suflet ? Atunci care e deosebirea între Bacovia și romantici ? G. Călinescu găsea că realul lui Bacovia este „haoticul formelor, continuul amestec de linii care nu pot să se mențină", că poetul „are ochii unui pictor macchietist", precum Fattori, Lega, Signorini *(Poezia realelor)*.

Scanned with OKEN Scanner

Că relația vis-natură este frecventă la Al. Philippide s-a mai spus, nu mi se pare însă că în *Miraj (Visuri în vuietul vremii)* ar fi un racord ovidian la tema *fugit irreparabile tempus*, mai întîi pentru că această temă vine din *Georgica* lui Virgil (III, 284 : „Sed interea fugit irreparabile tempus...“), al doilea pentru că poetul nu se referă atît la trecerea timpului („Căci Hronos mie însumi îmi sînt...“) cît la dorința de a fixa în cuvinte, statornic, miracolul unor „ciudate după-amiezi“, poezia, ca orice creație, fiind prefacerea efemerului în sempitern.

„Prin titlul ei, *Corabia lui Sebastian* de A. E. Baconsky (apărută postum) trimite, evident, la gravura lui Sebastian Brant, dacă nu și la celebrul tablou al lui Bosch *(Corabia nebunilor, n.n.)*, ambele fiind parabole vizuale ale perdiției și rătăcirii omului.“ Însă *La Nef des fous* nu e o gravură ci volumul de poezii cu gravuri din 1494 al lui Sebastian Brant. În mai multe rînduri se fac apropieri de poezia nihilistă sau radicalistă a lui Gottfried Benn de la *Morgue* (1912) și *Fleisch* (1917) pînă la *Trunkene Flut* (1949) și *Aprèslude* (1955), cu care poezia lui Baconsky din *Fluxul memoriei* și *Cadavre în vid* are neîndoioase legături ce s-ar cere amănunțite. N-am înțeles însă de ce și Geo Bogza trebuie raportat la Gottfried Benn care, ca medic, a făcut „investigații în lumea descompunerii biologice“, dar și-a decantat formele expresiei lirice inițiale (substantivele, argotice) ajungînd la sfîrșit (vezi *Destillationen*, 1953) la expresia pură a spiritului, ceea ce nu e cazul la poetul român.

Excelent articolul *„Contemplare“ și „criză“ la Nichita Stănescu*, conținînd propoziții menite a face carieră. Astfel necuvintele sînt cuvinte cu rădăcini de arbori smulși și replantați de-a-ndoaselea ; poetul are o preocupare obsesivă de a face „schimb de substanțe cu obiectele și ființele înconjurătoare“, cultivînd „ipostazele identitate / alteritate“ ; încă de la început venea cu „o metodă de insolitare a perspectivei“ etc.

Petre Stoica trece de la „inventarele retro“ la una din cele mai elaborate expresii ale simplității. Mircea Ivănescu practică un „monism uriaș ancorat în nostalgia Poemului originar“, Daniel Turcea avea fascinația poeziei sistemice, iar Virgil Mazilescu vorbește într-un apa-

Scanned with OKEN Scanner

rent discurs asintactic despre insecuritatea ființei (titlul volumului *Fragmente din regiunea de odinioară* trimite la un tablou de Paul Klee). Ultimele două prezentări sînt făcute cu unele mici exagerări, avînd în vedere că se referă la doi poeți tineri defuncți. N-aș crede că Daniel Turcea și-ar fi ales ca model pe San Juan de la Cruz, iar la Virgil Mazilescu este uitat primul său model declarat : Saint-John Perse, „Alexis leger saint leger leger...“

Dinu Flămînd e un critic pertinent, avizat.

Scanned with OKEN Scanner

Prozatori români între 1951 și 1960

Prozatori contemporani (Junimea, 1984), e un titlu imprecis pe care Liviu Leonte îl dă unui „demers critic și de istorie literară" limitat doar la deceniul al șaselea, denumit de Marin Preda „obsedantul deceniu", deoarece s-a desfășurat în mare parte, nu fără înfruntări, sub semnul dogmatismului. Nu a luat în considerare epavele, n-a evitat însă nereușitele scriitorilor cu operă durabilă, rezultat al unui mod greșit de a înțelege literatura angajată. Întrucît diversitatea opțiunilor de formulă artistică este redusă în acești zece ani, scriitorii n-au fost grupați pe familii de spirite. Au fost incluși în tablou în ordine cronologică scriitori consacrați în epoca interbelică (Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu, Ion Marin Sadoveanu, G. Călinescu, Geo Bogza) care-și continuă activitatea acum, autori afirmați în acest deceniu, „unii din ei importanți" ca Marin Preda și Eugen Barbu sau doar „reprezentativi" ca Zaharia Stancu și Titus Popovici. Granițele deceniului nu sînt respectate riguros, Liviu Leonte fiind de-acord că literatura actuală începe „în jurul anului 1948", dar coboară pînă în 1944 (analizînd de exemplu pe larg romanul lui Ion Marin Sadoveanu *Sfîrșit de veac în București*) și urcă pînă în 1963 cînd apar *Pădurea nebună* de Zaharia Stancu, prefăcută în 1974 în *Urma*, nuvela *Friguri* de Marin Preda și *Facerea lumii* de Eugen Barbu. În final, Liviu Leonte se ocupă de debutul a trei scriitori : D. R. Popescu (de la *Fuga*, 1958, pînă la *Vara oltenilor*, 1964), Fănuș Neagu (de la *Ningea în Bărăgan*, 1959, pînă la *Dincolo de nisipuri*, 1962) și

Nicolae Velea (de la *Poarta*, 1960, pînă la *Opt povestiri*, 1963).

Cu toate că ideea de a analiza opera postbelică a scriitorilor din epoca interbelică nu-i aparține (vezi panorama deceniului al cincilea întocmită de mine în 1968 și *Scriitori români de azi*, I și mai ales II de Eugen Simion), Liviu Leonte are meritul de a fi insistat. Desigur Sadoveanu rămîne Sadoveanu, chiar dacă a scris *Clonț de fier*. Problema e dacă putem considera *Nicoară Potcoavă* „opera unui umanist". Nu sînt convins, pentru că este greu de făcut din Ivan rupătorul de potcoave un prinț de Renaștere și pentru că în această carte Sadoveanu se imită pînă la redundanță, sporind fără nevoie neuitatul han al Ancuței cu hanul lui Gorașcu Haramin. Întrebare : În ce ediție citea Nicoară Potcoavă *Etiopica* lui Eliodor în 1577, dat fiind că cea a lui J. Amyot din 1547 era în franceză, iar cea greco-latină a lui Jo. Bourdeliotius a apărut abia în 1619 ?

Limba salvează unele scrieri ale lui Mihail Sadoveanu din deceniile V și VI, nu salvează *Un om între oameni* de Camil Petrescu, argumentează Liviu Leonte. Teoreticianul autenticității ajunsese să opineze acum că autentic poate fi și fotograful și că romanul este o „transcriere fastidioasă de documente". Chiar așa, nu ne vine să credem că descrierea unei vizite la o tăbăcărie de la 1848 amintește pagini similare dintr-un reportaj al lui Geo Bogza sau că „imaginile suferințelor țărănești trimit la pagini similare din *Desculț*".

Șerban Cioculescu și Eugen Simion par a-l fi întărit pe Liviu Leonte în opinia sa că *Sfîrșit de veac în București* de Ion Marin Sadoveanu se înscrie „în seria operelor remarcabile ale literaturii române". În schimb *Ion Sîntu* „e prea tributar rețetarului epocii", scris într-o perspectivă „ostentativ democratică", cît despre *Taurul Mării* el e o „lecție implicită și explicită, de istorie" în care se plasează cu 2500 de ani în urmă o temă din piesa dramaturgului sovietic K. A. Treniov *Liubov Iarovaia*, „prezentă pe ici și colo și în cîteva cărți inspirate din actualitate în obsedantul deceniu".

Și *Scrinul negru* de G. Călinescu este „tributar unor solid instalate poncife ale literaturii deceniului șase", un

Scanned with OKEN Scanner

ecou „în bine și în rău“ al „deziderateloг exprimate atunci de critică“ unde trecerea lui Ioanide din zona absolutului în viața cetății „se desfășoară într-un mod mult prea facil pentru a fi convingător“. Și alte personaje, exterioare însă temei centrale a romanului, „se mențin într-un cadru decorativ, vorbind ca în ziare și în cărțile proaste ale perioadei“ — opinie critică lipsită de echivoc. Noroc că, tot fără echivoc, *Bietul Ioanide* e socotit una din marile cărți ale literaturii contemporane.

Lui Zaharia Stancu i se reproșează stilul artificial, amplificarea fără rost a romanului *Desculț* într-o variantă în trei volume, elemente neprelucrate de cronică în *Rădăcinile sînt amare*, pagini stîngace și joase de caricatură și pamflet. Mai lizibil ca roman senzațional i se pare criticului romanul bancherului Alion Drugan, din nefericire neterminat. Anunțatul de scriitor roman *Actrița, Bancherul și cîțiva oameni simpli* n-a mai fost scris.

La Bogza, nelalocul său comparat, după noi, cu Hogaș, nu lipsesc repetițiile și gesticulația grandilocventă, apar specii hibride între reportaj și poem, iar pînă la urmă „extazul prelungit se anemiază și gestica largă se stereotipizează“.

Din capitolul despre Marin Preda nu lipsește decît punerea în evidență a faptului că Ilie Moromete dispune, pe lîngă inteligență, de ironie, prin urmare de o anume finețe, ceea ce constituie nota lui distinctă, nemaiîntîlnită înainte în literatura cu și despre țărani. *Moromeții* fiind un roman de tip auctorial, unde naratorul este identic cu autorul, nu importă că acesta se contaminează de la „reflector“ cu o anume optică și ticuri verbale. Marin Preda s-a recunoscut în mărturisirile sale în Nicolae, fiul lui Ilie (Tudor Călărașu), dar ca romancier ar fi putut să spună despre acesta din urmă, ca Flaubert : Moromete sînt eu.

La Eugen Barbu nu se face de asemenea trimiterea, indicată de critică, la romanul de mistere și aventuri al secolului al XIX-lea, reprezentat la noi de G. Baronzi, Ioan M. Bujoreanu, Panait Macri *(Crima misterioasă din Calea Mogoșoaiei)* și Ilie Ighel *(Moartea banditului Simion Licinsky, Tîlharul Fulger)*. Ar fi necesară de asemenea o analiză a trecerii de la lumea sportului din ro-

Scanned with OKEN Scanner

manul de început la lumea pegrei periferice din *Groapa*.

În analizele sale, de cele mai multe ori pertinente și adesea exemplare, Liviu Leonte apelează rareori la metodele mai noi ale criticii. Astfel Andrei Sabin, eroul din *Străinul* lui Titus Popovici, are o notă supralicitată de „un narator omniscient și focalizat la zero", după formula lui Gérard Genette. Un erou al lui Ion Marin Sadoveanu nu reușește să intereseze o femeie decît prin ceea ce René Girard ar numi „dorință triunghiulară". Echivocul e condiționat de Tzvetan Todorov „pentru puritatea fantasticului". Scriitura în sensul folosit de Roland Barthes intră obligatoriu în expresia lui Dumitru Radu Popescu din *Zilele săptămînii* (1959).

Scanned with OKEN Scanner

Proza românească de azi

Proza românească din ultimele patru decenii, din 1944 pînă în 1984, face obiectul unei ample lucrări în două volume, numai primul, subintitulat *Cucerirea tradiției* („Cartea Românească", 1985), numărînd 728 de pagini. Pînă la apariția volumului al doilea, subintitulat *Tradiție, model literar, model spiritual,* să ne referim doar la cel dintîi. Meritele mi se par de la început indiscutabile. Lectură stăruitoare, analize pertinente, plăcere a divagației, ironie, vervă ne întîmpină mai la fiecare pas. Putem fi de acord și cu proporțiile stabilite pentru fiecare autor sau operă (de pildă Marin Preda 68 de pagini, Ion Lăncrănjan 23 de pagini, Paul Anghel 10 pagini). Rămîne totuși o impresie de prolixitate, demonstrația critică fiind adesea argutioasă. Afară de asta, intenționînd o prezentare de ansamblu, criticul sacrifică ideile sintezei în favoarea prezentărilor de tip monografic pe baza unei clasificări care nu are în vedere stilurile de creație, tipologia, ci desfășurarea cronologică. Primul volum, declară autorul, se încheie cu prozatori care debutează în anul 1965, așadar, cuprinde proza din primele două decenii după 23 August 1944. Dacă primul este numit însă *Deceniul unu,* al doilea poartă numele de *Generația 60.*

Materia *Deceniului unu* este cam aceea de care se ocupă Eugen Simion în *Scriitori români de azi,* vol. II. „Cartea aceasta s-ar fi putut numi *Amurgul idolilor*", scria Eugen Simion, nu i-a zis însă așa, avînd oroare de titlurile poetice. Cornel Ungureanu nu are această oroare și sub prima secvență a studiului său (despre Mihail Sado-

Scanned with OKEN Scanner

veanu, Camil Petrescu și G. Călinescu) citim sintagma *Amurgul zeilor*. De fapt, atît Camil Petrescu, cît și G. Călinescu depășesc deceniul unu, primul cu *Un om între oameni* (volumul al treilea, neterminat, din 1957), iar al doilea cu *Scrinul negru*, din 1960. A doua secvență a deceniului unu tratează despre „operele de senectute ale maeștrilor" (Zaharia Stancu pînă la *Șatra*, 1968, Geo Bogza pînă la *Paznic de far*, 1974 și Laurențiu Fulga pînă la *E noapte și e frig, seniori*, 1984, prin urmare pînă la sfîrșitul deceniului patru). Tot în deceniul unu asistăm, după Cornel Ungureanu, la o resurecție, o conectare la tradiție prin Marin Preda (analizat cu accent pe cele două volume din *Moromeții*, 1955—1967, și prea puțin cu *Cel mai iubit dintre pămînteni*, deși acest roman e socotit „cea mai importantă operă" a „obsedantului deceniu"), Eugen Barbu (prezentat pînă la *Săptămîna nebunilor* din 1981) și Titus Popovici (se analizează și nuvela *Moartea lui Ipu* din 1970). La deceniul unu (este inserat la sfîrșit și V. Voiculescu cu prozele sale postume, scrise între 1946 și 1958) figurează opere din toate cele patru decenii, aparținînd unor scriitori din generații diferite, nu numai prozatori, dar și dramaturgi (Camil Petrescu), critici (G. Călinescu), poeți (Zaharia Stancu), priviți ca prozatori în chip unilateral.

Cu privire la ideea de generație sînt necesare cîteva precizări. Se știe că generația e un spațiu de 33 de ani care stă la îndemîna unui scriitor spre a se afirma după ce a ajuns la maturitate, să zicem la vîrsta de 20 de ani. Într-un secol sînt trei generații care coexistă, bunicii, părinții și nepoții unei familii. O generație literară apare în momentul cînd o anumită mentalitate, un spirit comun devin predominante. O generație literară se manifestă într-o epocă literară. În literatura română se poate vorbi de generații literare din 1830. Într-o sută cincizeci de ani, avem cinci generații literare de cîte aproximativ trei decenii : prima e cea romantică (1830—1862), a doua generația clasică a Junimii (1863—1892), a treia de sfîrșit și început de secol (1893—1918), a patra generație interbelică (1919—1947), în fine, a cincea generație postbelică, afirmată între 1948—1981. De la

Scanned with OKEN Scanner

acestă ultimă dată este de așteptat o generație nouă care a și început să se facă simțită.

În partea a doua a cărții sale, Cornel Ungureanu, părăsind la deceniul unu pe Marin Preda, Eugen Barbu și Titus Popovici, situează, în două secvențe, 17 prozatori la „generația '60", secvența I („artiști, artizani, confecționeri") : Dumitru Radu Popescu, Fănuș Neagu, Vasile Rebreanu, Nicolae Velea, Ștefan Bănulescu, Sorin Titel, Augustin Buzura, George Bălăiță și Nicolae Breban ; secvența II („de la exercițiul jurnalistic la nuvelă și roman") : Radu Cosașu, Teodor Mazilu, Ion Băieșu, Paul Anghel, Ion Lăncrănjan, Petre Sălcudeanu, Constantin Țoiu, Dinu Săraru. Ca vîrstă constatăm că Marin Preda era doar cu un an mai mare decît C. Țoiu, iar acesta e mai mare la rîndul lui decît Eugen Barbu. Pe de altă parte, Radu Cosașu, Teodor Mazilu și Petre Sălcudeanu sînt de o vîrstă cu Titus Popovici, în vreme ce Lăncrănjan e cu un an mai mare, iar Paul Anghel cu un an mai mic. Importă desigur data debutului în volum. Preda a debutat în 1948, însă numai cu patru ani mai tîrziu Radu Cosașu, cu șapte ani Eugen Barbu și Titus Popovici, cu opt ani Băieșu și Mazilu, cu zece ani Dumitru Radu Popescu. Diferențele nu ies din sfera unei generații literare. *Risipitorii* de Marin Preda apare în 1962 odată cu *Dincolo de nisipuri* de Fănuș Neagu, *Intrusul* în 1968 o dată cu *Animale bolnave* de N. Breban și *Duminica morților* de C. Țoiu, *Delirul* în 1975 odată cu *Fețele tăcerii* de Augustin Buzura. *Lumea în două zile* de George Bălăiță, *Caloianul* de Ion Lăncrănjan și *Cel mai iubit dintre pământeni* o dată cu primul volum din ciclul romanesc *Viața și opera lui Tiron B. (Iepurele șchiop)* de Dumitru Radu Popescu. Începutul așa-zisei generații '60 este anul 1948, anul apariției volumului *Întîlnirea din pământuri* de Marin Preda, cel mai important prozator al generației postbelice.

Scanned with OKEN Scanner

Biografia unui personaj

Problema pe care o pune din capul locului cartea de debut a lui Victor Atanasiu, *Viața lui Ilie Moromete* („Cartea Românească", 1984), este dacă se poate face biografia unui personaj literar. Oricine va răspunde că da, din moment ce există *Vida de Don Quijote y Sancho* de Unamuno. Desigur, dar cine a citit această carte știe că este un eseu, o prezentare a ilustrului personaj al lui Cervantes luat ca simbol al spiritului spaniol și al îngerului imortalității prin opoziție cu raționalismul european. Nu-i nimic, ne avertizează Victor Atanasiu, nici el nu face o biografie, ci tot un eseu, cum a mai făcut, dacă e să mai citäm pe cineva, Jules de Gaultier în *Le bovarysme,* pornind de la Emma Bovary, personaj înzestrat cu puterea pe care o are omul de a se concepe altfel decît este și prin urmare de a-și atribui o personalitate fictivă, de a juca un rol împotriva naturii sale reale și împotriva faptelor.

Acceptînd faptul că cel puțin pe plan național figura lui Ilie Moromete a ajuns destul de cunoscută, ne-am fi așteptat de la eseist să-și comenteze eroul în așa fel încît nu numai să-l înțelegem și să-l definim mai bine, dar să facă din el prototipul unui mod de a fi aparte, recognoscibil la cei care și-l aleg drept model și-l imită sau, distanțîndu-se, îl dezaprobă. Reprezintă Ilie Moromete un tip specific, un ideal civic, moral, politic, artistic, demn de urmat sau măcar de admirat sub raportul creației ? Ce este, dacă există, moromețismul (și nu, cum scrie Victor Atanasiu, moromețianismul), în ce constă particularitatea acestei conduite unice a eroului lui Ma-

Scanned with OKEN Scanner

rin Preda ? Răspunsul se lasă îndelung așteptat și sîntem siliți să parcurgem 209 pagini pentru a afla că Ilie Moromete „nu e ipocrit“ (p. 19), „nu este un spontan“ (p. 23), „e un calculat“ și „înzestrat cu un rar simț al proporțiilor și al perspectivelor“ (p. 31), „un om de acțiune de un anumit tip, o structură de reformator, iar nu de conservator“ (p. 43), „un ghiduș“ (p. 45), „o forță care pune în lumină dimensiunile morale și intelectuale ale celor din jur“ (p. 55), e „ager, prompt, realist“ și „evaluează extrem de realist obiectivul posibil de atins“ (p. 61), „conversațiile sale duminicale denotă un veritabil spirit de *causeur*“ (p. 62), „fiind o natură autentic profundă, Moromete e implicit și un vizionar“, „un luptător nu un contemplativ, un lucid, iar nu un iluzionat fără scăpare“ (p. 63), continuă să se poarte ca un „*leader*“ (p. 74), citește „silabisind în minte mai întîi, pentru ca lectura să fie mereu corectă, cu alte cuvinte pentru ca logica să nu sufere o clipă o ofensă“ (p. 99), are lamentație de „autentic erou de tragedie“ (p. 102), renunță la mască și își dă la iveală natura reală, înflăcărată, romantică, patetică (p. 103), „nefiind deloc un om obișnuit, nu putea să fie lipsit de o anume undă de tristețe“ (p. 113), „se distanțează de felul de a fi țărănesc“ (p. 114), e „plin de bun-gust“ și „știe cum să valorifice, să asimileze ceea ce vede“, „atitudinea lui e aceea a detașării creatoare“ (p. 130). Fie și așa, își spune cititorul, dar în ce constă trăsătura spirituală esențială a personajului, facem o caracterizare a lui de rutină sau vrem să-l înfățișăm ca purtătorul unui mesaj special ? Abia în ultimele pagini aflăm în sfîrșit că Moromete „înțelept și structură pragmatică totodată“ (p. 180) e un „radar ultrasensibil la manifestările antimoralei“ și toată acțiunea sa e în scopul convertirii celorlați la morala proprie. Tot către sfîrșit aflăm că această morală ar consta în „conservarea cu orice preț a umanului“ și într-o intervenție „moderatoare“ pe vreme de revoluție. Însă revoluționarii nu dialoghează cu tradiția și nu-și pun problema adaptării formelor la fond, formele, în procesul revoluționar, luînd-o totdeauna înaintea fondului. Ironia lui Moromete trebuie analizată mai înainte și nu la sfîrșit, cînd personajul e scos din scenă, marginalizat.

Scanned with OKEN Scanner

Sigur, e și insuficient și puțin comic să susținem că Moromete e „un țăran de excepție", că Țugurlan e „morometianizabil", că la Cocoșilă, „spirit baroc", se produce o „iremediabilă desmorometianizare", că Paraschiv e un personaj dostoievskian, că Nicolae e „antimorometian", trece prin „etapele triadei hegeliene", că Moromete, „dansator virtuos" (p. 199), „refuză absurdul" (p. 204) și parcurge „lentul proces de autorevelare a geniului" (p. 207). Este Ilie Moromete un geniu ? Prin ce ? Victor Atanasiu nu ne spune, pierzîndu-se în interminabile divagații și considerații de tipul : „Pentru Moromete semnificatul nu există în afara semnificantului" sau : „Pentru Morometele școlit și urban, existent în plan real, ca o figură ilustrată a literaturii (= Maiorescu), refrenul obsedant se impunea să fie acut antiverlainian : De la logique avant tout chose !"

Victor Atanasiu procalamă că *Marele singuratic* e un roman „nereușit", că *Delirul* e „mediocru", că *Morometii* II e tezist și fragil, că, în fine, *Cel mai iubit dintre pămînteni* e doar „cel mai copleșitor cîntec de lebădă din literatura noastră". Moromete, zice Victor Atanasiu în concluzie, e „atît de înțelept încît știe — și implicit îi învață și pe ceilalți — să fie fericit. Dramatica sentință cu care se încheie *Cel mai iubit dintre pămînteni* (și de fapt întreaga operă a lui Marin Preda) poate fi întoarsă, în cazul lui Ilie Moromete, în luminosul ei sens afirmativ. Era firesc ca lumina de august pînă la urmă să năvălească și pe acest plan, căci : Dacă dragoste e, totul e ! Și dacă în *Cel mai iubit dintre pămînteni* e altfel, ce ? Nu mai e bună cartea ? Deocamdată dezamăgește mai mult eseul împărțit în nu mai puțin de 97 de capitole al lui Victor Atanasiu.

Scanned with OKEN Scanner

Romanul politic

Marian Odangiu debutează cu o foarte interesantă carte, un eseu de o nătăgăduită actualitate cu titlul *Romanul politic* (Facla, Timișoara, 1984). În ultimii ani, cu prilejul apariției diverselor romane, s-a vorbit insistent de această specie a cărei prezență în literatura română nu mai poate fi ignorată. Ce este un roman politic ? Iată o întrebare la care Marin Odangiu caută un răspuns. Îl caută mai puțin în domeniul teoriei, cît al practicii, fiindcă așa cum s-a constatat într-o anchetă despre *Romanul românesc de astăzi (Caiete critice,* 1983, 1—2), puțini se hazardează să arate ce este romanul politic, mulțumindu-se să spună doar ce nu trebuie să fie. În al său eseu despre romanul românesc, *Arca lui Noe,* Nicolae Manolescu susține că romanul politic trebuie deosebit de cel cu temă politică, istoric sau social, el punînd problema însăși a politicului, a mecanismelor și tipologiei lui" : „Romanele istorice, realiste (sociale — n. n.) de azi sînt populate de personaje și de tipuri social-istorice (țăranul sau activistul epocii 1948—1964 fiind cele mai frecvente), dar lipsește din ele *homo-politicus* însuși, cu mentalitatea și comportamentul lui general specific". Și mai departe : „Politicul nu e socotit doar o temă : este o categorie capabilă să fundeze un tip nou de roman, pe care secolul XIX nu-l cunoștea". Această categorie rezultă dintr-o atitudine în fața condiției umane care, în acest sfîrșit de secol, a devenit aproape o emblemă a existenței omului (Eugen Simion). Romanul politic decurge din însușirea de a testa o atitudine față de actua-

Scanned with OKEN Scanner

litate, subliniază Marian Odangiu, și nu din furnizarea de documente, de date de arhivă.

După ce a operat în primul capitol distincția care duce la romanul politic între discurs și document românesc, autorul se ocupă în capitolul al doilea al eseului său de romanul istoric ca „preistorie a actualității", după o definiție a lu Georg Lukács, exemplificînd cu Eugen Barbu, Paul Anghel, Dan Mutașcu, Vasile Băran, Mihai Diaconescu, Radu Ciobanu, Florin Bănescu și Mircea Constatinescu, prozatori inegali cu cărți dintre 1969 și 1982, cele mai multe din a doua jumătate a deceniului opt, cînd încep să apară și romanele politice, discutate în cel de-al treilea capitol, *Realitate politică și ficțiune românească în treisprezece secvențe*.

În fruntea romanelor politice, Marian Odangiu pune *Cel mai iubit dintre pămînteni* (1980) de Marin Preda a cărui temă dominantă este „recuperarea sinelui în fața istoriei" prin dragoste, adică prin înțelegerea neînțelegerii, nu numai cale către sine, dar și punte către lume : „Ipotezele / ipostazele existențiale care sînt personajele sale se regăsesc în imaginea totalizantă și totalizatoare a lui Victor Petrini — un univers care se închide și se deschide în același timp". La acest roman Preda a ajuns străbătînd două trepte anterioare ale propensiunii pentru politic : prima e a evenimențialului *(Morometii*, I—II, *Delirul* și *Risipitorii)*, a doua a ideologicului *(Marele singuratic* și *Intrusul)*. Și Alexandru Ivasiuc a ajuns la *Racul* (1976), roman parabolă despre iluzia puterii care împinsă pînă la suprema reprezentativitate se autonimicește prin două încercări prealablie *(Apa* și *Iluminări)*, mai ales în *Iluminări* eroul fiind victima propriului său sistem instituit la un moment dat sub imperiul necesității. Alegoric poate fi înțeleasă și *Vînătoarea regală* (1973) de Dumitru Radu Popescu, prozator la care individul și istoria formează un tot : „adevărul și falsul, realitatea și supradeterminările ei sînt termenii unei ecuații mereu deschise către rezolvare". Asistăm la o confruntare ideologică dintre două stări ale revoluției, întîia de fapt și a doua de drept. În prima, puterea ia forme aberante antrenînd dezintegrarea oricărei ierarhii de valori, în a doua puterea e împiedicată să se individualizeze printr-o

Scanned with OKEN Scanner

atitudine rațională, favorabilă circumscrierii într-o ordine a necesității. Vînătoarea cîinilor care aduseseră într-un sat molima turbării se transformă în vînătoare de oameni : „Este o evoluție cu sens unic, către autodistrugere și autoanulare : devorîndu-se între ei, bolnavii fac să dispară boala însăși". *Ucenicul neascultător* (1977) de George Bălăiță este un roman politic polemic. Naum Capdeaur, fiu de orășan cu o țărancă, trăiește condiția individului cu dublă extracție : dintr-un sat constrîns să-și modifice structura și dintr-un oraș perimetru de convergență a energiilor. Drumul eroului e un drum către conștientizarea noii condiții a umanului. Două aspecte ale transformărilor revoluționare sînt reținute de Constantin Țoiu în *Galeria cu viță sălbatică* (1976) și *Însoțitorul* (1981). În primul roman, revoluția e abordată din perspectiva genezei sale, în al doilea din unghiul devenirii ei continue. Amîndouă romanele sînt alcătuite din felii de viață conținînd altfel decît memoria colectivă întregul, nu prin abstracții și esențe, ci prin mituri ce completează spațiul execedentar al existenței de fiecare clipă. Romanele lui Augustin Buzura, de la *Absenții* (1970) la *Vocile nopții* (1980) își apropie, scrie Marian Odangiu, „una din cele mai tulburătoare devieri ale condiției omului contemporan, ale statutului său politic, ieșirea din dogmă, prin reabilitarea dreptului la liberă manifestare a spiritului, a conștiinței".

Nu scapă lui Marin Odangiu defectele romanelor politice ale lui Ion Lăncrănjan *(Suferința urmașilor,* 1978, *Fiul secetei,* 1979) în care eroii ilustrează aceeași teză a deturnării eșecului existențial în izbîndă. În schimb Dumitru Popescu are darul tratării eseistice a faptelor prin teze și antiteze, fără a se situa polemic față de evenimente și umplînd interstițiile demersului său ideologic cu un material uman extrem de divers. Autorul nu urmărește stabilirea adevărului evenimentelor evocate, ci modul cum acestea s-au repercutat în plan uman. Jurnalul pe care Vladimir Cernea i-l trimite lui Manole Suru ca explicație a rupturii iremediabile dintre ei și testamentul lăsat de Manole Suru la moartea sa scot în evidență valoarea absolută a umanului, reper spre care trebuie să se îndrepte orice acțiune întreprinsă în nu-

Scanned with OKEN Scanner

mele unei lumi noi, mai drepte. Trilogia romanescă a lui Dumitru Popescu apare sub genericul „Retorica și gustul amintirii". Ultimele secvențe privesc „prețul dragostei și al puterii" (în *Niște țărani*, 1975, *Clipa*, 1976, *Dragostea și revoluția*, 1981, de Dinu Săraru), „interminabila istorie a bibliotecii" (*Biblioteca din Alexandria*, 1980, de Petre Sălcudeanu), „elogiul iubirii" (*Fascinația*, 1977, *Salvați sufletele noastre*, 1980, de Laurențiu Fulga), „minunata poveste a prefericitului" (în cele nu mai puțin de șase romane publicate de Platon Pardău între 1976—1983) și „discursul întrerupt" (în *Casa ursei mari*, 1978, *Reciful*, 1979, *Sărbătorile*, 1981 și *Zigguratul*, 1982, de Paul Eugen Banciu).

Într-un ultim capitol, *Nostalgiile romanului contemporan*, Marian Odangiu fixează cîteva constante ale romanului politic românesc. Ele sînt : relativizarea adevărului prin multiplicarea viziunilor, obsesia dublului (a cuplului antinomic), desfășurarea acțiunii în prezent și recuperarea trecutului prin rememorare, obsesia mărturiei și replica ei, jurnalul, sentimentul ratării conducînd la redescoperirea adevăratei identități în raport cu istoria, în fine obsesia reperului pierdut. Concluzie pe care ne-o însușim : „Romanul politic se află într-o situație limită : șansele lui stau în continua regenerare a convențiilor pe care singur și le-a impus."

Scanned with OKEN Scanner

Sfîrșitul unui mit

Am citit cu plăcere epilogul pe care, sub numele de Giancarlo Pertini, Nicolae Manolescu îl imaginează la nuvela lui Arthur Schnitzler din 1918 *Întoarcerea lui Casanova* în *Teme 5 (Julien Green și strămătușa mea)* recenzată nu demult de Eugen Simion. Nuvelistul vienez pretinde că înainte de a primi degradanta funcție de indicator de poliție pentru a putea revedea Veneția, cetatea natală, Casanova omorîse un tînăr ofițer cu numele de Lorenzi. Intrat în serviciul secret, îmbătrînit, Casanova își pierduse cu totul renumele, devenise un necunoscut. Se pierduse chiar „amintirea cărțuliei în care Casanova își istorisise spectaculoasa evadare din camerele de plumb venețiene". Nuvela lui Arthur Schnitzler își ia, ca orice operă de ficțiune, unele libertăți față de biografia lui Casanova care a murit în Boemia ca bibliotecar al ducelui Waldstein-Wartenberg în vîrstă de 73 de ani, în 1798. A evadat din închisoarea „plumbilor" din Veneția în 1755, dar istoria despre acest fapt a publicat-o în limba franceză abia în 1787, șase ani după ce acceptase slujba de indicator (spion) al Inchiziției, cînd avea 56 de ani. Mai scrisese în închisoarea din Barcelona o *Réfutation de l'histoire du gouvernement de Venice d'Amelot de la Houssaye* (1769) și, întors la Veneția *Annedoti viniziani militari ed amorosi* (1774) și *Storia delle turbolenze della Polonia* (1775), dintre care măcar *Anecdotele* imitate după d-ra de Tencin, puteau să-l facă popular. Nu s-a ilustrat în continuare ca indicator al Inchiziției, ci ca pamfletar în *Ne donne, ne amori* împotriva unui anume Grimani. A publicat mai departe, la

Scanned with OKEN Scanner

Praga, în 1788 romanul utopic *Icosaméron ou Histoire d'Edouard et d'Elisabeth qui passèrent quatre-vingt-un ans chez les Mégamicres, habitants aborigènes du Protocosme dans l'intérieur de noire globe* și a lăsat în manuscris la moartea sa o voluminoasă *Histoire de ma vie* publicată între 1822—1829 în 14 volume, abia după 1950 după textul autentic (3 vol., Pléiade, 1953—1960 ; 6 vol. Wiesbaden, 1960).

Ce ne spune Nicolae Manolescu pornind de la nuvela lui Arthur Schnitzler ? Că nu Lorenzi a fost ucis în duel de Casanova, ci invers, acesta a fost omorît de rivalul său mai tînăr care, semănîndu-i, i s-a substituit. Prin urmare cel care a fost primit în 1781 indicator de poliție n-a fost Casanova, ci Lorenzi, „falsul Casanova". Întrebarea e dacă Lorenzi putea nu numai să convingă pe senatorul Bagradino care-i propusese serviciul de indicator că el este Casanova, dar și dacă cineva poate să creadă că memoriile lui Jacques Casanova de Seingalt sînt opera altui autor. „N-am putut verifica în *Amintiri*, scrie Nicolae Manolescu, dacă lucrurile stau așa cum le prezintă Pertini, deoarece ediția românească pe care o posed este trunchiată. Dar trebuie să recunosc că ipostaza de indicator de poliție mi s-a părut totdeauna și mie nepotrivită cu imaginea pe care mi-o făcusem despre cavalerul de Seingalt : un bărbat leal, nutrind convingeri înaintate pentru vremea lui pe care Voltaire nu s-a codit să-l primească la Ferney..."

Nu sînt informat, dar „biografia de seducător și de duelgiu respectuos de legile cavalerismului" este încă în mentalitatea multora. Mateiu I. Caragiale își alege din Casanova un epigraf în *Pajere* : „Charme divine de mes loisirs, solitude que tu m'est chère". Camil Petrescu pune în *Act venețian* pe Cellino să filozofeze în sensul ideilor veritabilului Don Juan care a fost Jacques Casanova de Seingalt : „Femeia ideală... Eu știu că femeia ideală există totuși pe lume și de aceea o caut... Dar mai știu că nu e într-o singură ființă, ci e risipită în toate femeile... Trebuie s-o aduni, luînd de la fiecare cîte ceva, de la sute și sute de femei..." Cuvinte la care Pietro răspunde : „...Dacă aș fi fost mai inteligent ca să-l înțeleg din timp pe acel Casanova".

Scanned with OKEN Scanner

Un portret al lui Casanova îl face în ale sale memorii postume prințul Charles Joséph de Ligne (1735—1814): „Ar fi un om frumos, de n-ar fi urît; e mare, zidit ca Hercule; un ten african, ochi vii, plini de spirit ce-i drept, dar care trădează mereu susceptibilitatea, neliniștea sau ranchiuna și-i dau întrucîtva o înfățișare feroce. Mai ușor de mîniat decît de înveselit, rîde puțin dar face să se rîdă; are un fel de a spune lucruri care țin de un Arlequin și de Figaro și îl face foarte hazliu."

Apologetic îl prezintă editorul său Octave de Uzanne. Biografii nu-i sînt toți favorabili. J. Le Gras scrie o carte cu titlul *L'extravagante personnalité de Jacques Casanova, chevalier d'industrie* (1922). Același nu revine în *Le Véritable Casanova* (1950). Majoritatea îl consideră un Don Juan, între alții J. Lucas-Dubreton în *Le don Juan de Venise: Casanova* (Paris, 1955). Despre donjuanismul lui Casanova scrie fără cruțare doctorul Gregorio Marañon în cartea sa *Don Juan și donjuanismul* (1940) unde i se rezervă un întreg capitol: *Istoria clinică și autopsia lui Casanova*. Se știe că Giacomo Casanova, de origine spaniolă (aragoneză), era de extracție obscură. S-a autofăcut conte de Seingalt. Măsura 1,86 m și avea maxilarul inferior puțin dezvoltat, caracteristic eunucilor. Măsliniu la piele, avea o înfățișare, în portretul pe care i l-a făcut fratele său, de femeie. Este aproape evident că în memoriile lui se laudă. Mai mult decît să fie frumos, era convins că e frumos. Purta veșminte luxoase, multe podoabe. Îi plăcea să facă zgomot. Dădea de veste că a sosit undeva, făcea totul să fie văzut. Seducea femeile promițîndu-le căsătoria, pentru a se face apoi nevăzut. Îndrăzneala lui era mai mult nerușinare. Călătorea pentru a-și face renume. A străbătut Europa de la Madrid la Petrograd și de la Londra la Constantinopol. Incapabil de a se fixa la o femeie, nu iubea copiii și a fost steril, n-a lăsat urmași. Sceptic, ireligios, inconformist, făcea caz de cuceririle sale ca orice vanitos de virilitate dubioasă. Memoriile lui imită pe Benvenutto Cellini și *Confesiunile* lui J. J. Rousseau. „Casanova, scrie în concluzie Marañon, a fost un Don Juan autentic. Poate documentul donjuanesc cel mai precis și cel mai complet pe care ni-l oferă istoria literaturii. Am citit, pagină cu

Scanned with OKEN Scanner

pagină, tomurile interminabile care conțin povestea vieții sale și pot declara acum că personalitatea lui este infinit interesantă, o contribuție la cunoașterea unui tip psihologic — Seducătorul, Don Juan —, și a unei epoci — secolul al XVIII-lea, galanteria fără frînă. — Dar, ca erou, Casanova aparține evident unei categorii inferioare. N-a trăit decît pentru el. A exaltat, cu un incontestabil talent literar, un mit sexual fondat pe conceptul iritant al inferiorității feminine. N-a avut acea profunzime și acea fervoare a sufletului care îndulcește viața proprie și a altora și lasă o amintire pioasă în memoria oamenilor.“

Casanova, încă un mit care a dispărut în viața de toate zilele. A rămas numai în literatură.

Scanned with OKEN Scanner

Vîrstele lui Proteu

Cartea lui Adrian Anghelescu, *Vîrstele lui Proteu* (Eminescu 1984), este un eseu despre baroc ca stil fundamental de creație, cu unele exemple din artele plastice, arhitectură, muzică, literatură (foarte puțin), cinematografie și balet, fără a ignora și sensul de mentalitate (tip de existență) pe care-l are în unele interpretări. Autorul nu a luat în seamă barocul românesc, mulțumindu-se a cita doar unele considerații din studiile de morfologia culturii, precum cele ale lui Lucian Blaga din care una apare și în moto : „Barocul este stilul norilor". Se aduc față de Adrian Marino, autorul celui mai cuprinzător eseu românesc despre baroc (*Dicționar de idei literare*, 1973), cîteva completări bibliografice din care numai *Le Baroque (Profondeurs de l'apparence)*, Paris, 1973, de Claude Gilbert, în original, restul în traducerile de la Meridiane sau Univers (Germain Bazin, J. Philippe Minguet, John Rupert Martin, Rosario Assunto, John Shearman).

Adrian Anghelescu pare a conveni cu G. R. Hocke *(Die Welt als Labyrinth)* asupra termenului de manierism ca fiind mai potrivit celui de baroc, deși este conștient că pentru alți istorici ai artei manierismul este numai barocul incipient care face trecerea de la Renaștere la clasicism. Luînd în considerație numai Italia, Helmut Hatzfeld (*Estudios sobre el Barroco*, Madrid, 1973) se referă și la Spania și Franța, identifică o etapă de manierism între 1530—1570, una de baroc între 1570—1600 și alta de barochism între 1600 și 1630. După Hocke există un manierism alexandrin (350—150 î.e.n.), unul pe vre-

Scanned with OKEN Scanner

mea latinității de argint a Romei (14—138) constituind ceea ce s-ar putea numi și protobaroc, un manierism al evului mediu timpuriu (prebaroc) și un manierism conștient între 1520—1650, un romantism manierist între 1800 și 1830, în fine un manierism care merge din 1850 pînă în 1950. De reținut că alți cercetători, precum Eugenio Battisti, numesc epoca barocă dintre 1520—1650 antirenaștere, deoarece barocul a însemnat în această vreme o reacție împotriva regulilor impuse de stilul clasic rinascimental.

Ne aducem aminte că Ion Barbu, poetul așezat de traducătorii români ai cărții lui G. R. Hocke *Manierismul* într-o anexă, făcea elogiul odei pindarice. Este poate motivul pentru care Adrian Anghelescu deschide în eseul său un capitol despre poezia lui Pindar din a doua jumătate a secolului V î.e.n. definit de E. R. Dodds ca interpret al unei muze căzute în transă. O armonie a tensiunilor opuse, barocă, apare în gîndirea lui Empedocle, Heraclit și poate fi regăsită în *El Criticon* (1651—1657). Sofiștii (în frunte cu Gorgias), Heraclit și Democrit pe de o parte, Platon și Aristot pe de altă parte, cultivă iluzionismul și deformarea în artă, împreună cu Apelles din Lisip în pictură, regăsibil în același roman al lui Gracián pe tema calomniei. În grupul statuar Laocoon s-a recunoscut trecerea barocă de la etos la patos, de la echilibrul rațiune-afecte la dezlănțuirea barocă emoțională ca scop în sine (în caracterizarea lui William Fleming), Tacitus (despre care vezi și Roland Barthes, *Tacite et le baroque funebre* în *Essais critique)* și Petronius în *Satiricon* oferă imaginea unei lumi răsturnate, baroce *avant la lettre,* Petronius fiind el însuși un personaj baroc prin definiție. Lucian de Samosata are afinități cu asianismul care poate fi considerat ca o formă de protobaroc, vede lumea sub specia teatrului, viața ca spectacol, înfățișează pe filozoful cinic Peregrinos ca pe Proteu, monstrul mitologic al metamorfozelor. Primatul baroc al decorului și arta de a părea se pot constata în agonia Bizanțului care asemenea păunului (pasăre stupidă la Ion Barbu) își exhiba splendorile ce-și trăiau în mai 1453 ultimele zile. În baroc (sau manierismul propriu-zis) intrăm, crede Adrian Anghelescu împreună cu

Scanned with OKEN Scanner

Herbert Read, prin *Judecata de apoi,* terminată în 1541 de Michelangelo. Barocul va fi ilustrat apoi în arhitectură de Bernini și Borromini, primul și autor de comedii cu trucuri, convins că sculpturile lui vor dura mai mult decît viața omenească. Rembrandt practică o pictură care nu pare decît o eboșă, așa cum Leonardo da Vinci și Michelangelo vădiseră o predilecție în Renaștere pentru „non finito". Giovan Pietro Bellori era de părere în 1672, scriind despre viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților moderni, că arta transcende natura în idee, anticipînd concepția de mai tîrziu a lui Oscar Wilde că natura imită arta. Annibale Caracci ar fi, după John Rupert Martin, fondatorul clasicismului baroc pe care îl ilustrează între alții Poussin și Claude Lorrain, Corneille și Racine în teatru, Montaigne și Pascal în filozofie, căci există, după Luciano Anceschi, o emulație convergentă între clasicism și baroc, clasicismul putînd fi înțeles, zice Hocke, ca un manierism al barocului. Și lui Jean Rousset personajul lui Molière i se înfățișa ca un personaj multiplu de origine barocă. Emblemele și ilustrațiile se înmulțesc. Barocul spaniol se naște prin antonomază din *Escorialul* lui Juan de Herrera, fortăreață a unui tiran bănuitor și a unui călugăr posac, un, cum i-a zis Théophile Gautier, „Leviatan al arhitecturii". Adrian Anghelescu are tot timpul preocuparea de convergențe și delimitări. Citățm un pasaj din capitolul *Manierism și baroc :* „Atît manierismul cît și barocul se revendică de la o estetică a sinuozității, a iregularului, cu diferența că, dacă în manierism întîlnim mai degrabă un univers al imobilității, al împietririi, în baroc acea mișcare pe care Leonardo da Vinci o socotea principiul vieții, devine resortul fundamental al întregii arte". Sau : „Rafinamentul artificios, estet, al manierismului diferă fundamental de vitalismul debordant și de senzualismul baroc. Subtilitatea, către care tinde manierismul, implică ideea de complexitate. Termenul de *acutum* sau de *agudeza,* folosit de Gracián și teoretizat de Emanuele Tesauro, exprimă tentativa proprie atît manierismului cît și barocului, de a afla armonia în dizarmonie, de a concilia contrariile". A spune *totus in antithesi* (expresia e reținută din Jonathan Forbes de Victor Hugo în studiul său despre

Scanned with OKEN Scanner

Shakespeare) e un alt fel de a vorbi despre *concordia discors*.

Este aproape imposibil a expune ideile cărții lui Adrian Anghelescu, referințele pe care le face la Baudelaire, autorul formulei „frumosul e întotdeauna bizar", ilustrat de Huysmans în *À rebours*, la Nietzsche văzînd în Wagner un „Cagliostro al modernității", dar și maestru în ceea ce s-ar putea numi arta seducției („muzica devenită Circe"), la *Focul* și *Triumful* morții de d'Annunzio, la definirea barocului ca stil prețios, la dualismul profund al oricărei creații, la teoria valorilor polare folosită de Wölfflin în explicarea evoluției de la clasicism la baroc și care ar putea servi și la decelarea unor varietăți și tipuri de baroc. *Vîrstele lui Proteu* identifică mare parte din aceste metamorfoze, dacă nu chiar pe toate, într-o carte plină de miez.

Scanned with OKEN Scanner

James Joyce

S-a vorbit puțin în epoca dintre cele două războaie, epoca marilor sale opere, de James Joyce la noi. Îl pomenește, cred, Camil Petrescu în eseul *Noua structură și romanul lui Marcel Proust* combătîndu-l (formalele asociații de senzații și expunerea conținutului faptic al conștiinței nu stîrnesc interesul) și G. Călinescu care distinge între optica lui Cezar Petrescu din *Dumineca Orbului* și *Ulise* de James Joyce (primul urmărește obiectiv ce se petrece subiectiv cu eroii într-o singură zi în al doilea). Voga scriitorului irlandez crește sub ochii noștri. O recentă traducere din *Ulysses* abia a ajuns în librării. Că din toți cîți au cumpărat-o, n-o vor citi în întregime nici zece, e mai mult ca sigur. Sau o vor citi și n-o vor înțelege decît fragmentar, ori deloc. Lucrul l-a explicat într-o prefață la *Oameni din Dublin* Valery Larbaud. E nevoie de un ghid precum cel al lui W. Y. Tindall *A Reader's Guide to James Joyce* (New York, 1959) sau de o biografie-monografie ca aceea a lui Richard Ellman, *James Joyce* (London, 1959). Cam de acest fel este cartea lui Dan Grigorescu *Realitate, mit, simbol — un portret al lui James Joyce* (Univers, 1984), o carte foarte informată (din bibliografie nu lipsește nimic, de la Herbert Gorman pînă la Thomas Brook).

Născut la 2 februarie 1882 la Rathgar în Irlanda, James Joyce a urmat colegiile Clongowes Wood de la 6 ani, cel de la Belvedere de la 11 ani și University College din Dublin de la 16 ani, terminat prin bacalaureat la 20 de ani. Revoltat asupra scolasticii și a vieții politice din Irlanda, pleacă să studieze medicina la Paris. Renunță

Scanned with OKEN Scanner

din cauza condițiilor materiale și, revenind la Dublin se însoară la 22 de ani cu Nora Barnacle. La 23 de ani e la Triest, la 24 la Roma, la 25 iar la Triest, la 33 se fixează la Zürich pentru patru ani, la 38 se instalează la Paris unde stă 20 de ani, pînă în 1940, cînd revine la Zürich. Dar la 13 ianuarie 1941 moare de un ulcer duodenal perforat, după ce avusese un glaucom la ochiul stîng și suferise numeroase operații, amenințat de cecitate. A trăit numai 59 de ani, din care peste 30 în exil. Cunoștea bine italiana, franceza, multe alte limbi, dar a scris exclusiv în englezește, tenace, surd la orice obiecție, greu acceptat de editori, provocînd un proces pentru așa zisele obscenități din *Ulise*, lucrînd cu intermitențe din cauza bolii de ochi, publicînd lent, cîștigînd puțin, exasperîndu-și familia, veghind alături de soția sa amenințată de un cancer în spital (Nora i-a supraviețuit), îngrijindu-se de fiica schizofrenică. Primul său volum, publicat la 25 de ani, *Chamber Music*, n-a fost remarcat. Nici volumul de nuvele *Dubliners*, publicat la 32 de ani. Începe să atragă atenția cu *Portrait of the Artist as a young man* de la 34 de ani, publicat la New York (celelalte apăruseră la Londra). Romanul *Ulise*, început în 1918, apare în 1922 cînd avea 40 de ani, la Paris. În 1918 tipărise la New York piesa *Exiles*, jucată mai tîrziu, întîia oară la München. Ediția din *Dubliners* a fost cumpărată toată și distrusă de un irlandez fanatic necunoscut. *Ulise* e urmat de un volum de poezii, lieduri, *Pomes Penyeach*, publicat tot la Paris în 1927. Ultimul roman, *Finnegans Wake*, început îndată după *Ulise*, s-a publicat cu aceleași dificultăți în 1939, de data aceasta la Londra și New York, după ce se tipărise fragmentar prin reviste sub titlul *Work in Progress*. Îl semnala ca atare Ion Biberi într-un articol din *Revista Fundațiilor Regale* (1935, nr. 5). Joyce a pătruns greu în conștiința contemporanilor. L-au apreciat parțial compatrioții W. B. Yeats și G. B. Shaw. Proust nu l-a citit (nici Joyce nu vedea la el vreun talent deosebit). D. H. Lawrence pretindea că scrie prost și suferă de precocitate senilă, Virginia Woolf îl găsea indecent, Katherine Mansfield îl socotea greoi și obscur, Aldous Huxley îi atribuia un ghiveci lipsit de gust, Ezra Pound care l-a încurajat la început l-a pără-

Scanned with OKEN Scanner

sit mai tîrziu. În privința surselor, justă e trimiterea lui Larbaud la Samuel Buttler (*The Way of All Felsh*, 1903) pentru *Portret al artistului în tinerețe*, a altcuiva la Charles Lamb (*The Adventures of Ulysses*, 1808) pentru *Ulise*. Prin 1929, la Paris, Brâncuși i-a făcut cîteva portrete din care unul nu-i decît o linie în formă de melc.

Toți au observat conținutul autobiografic în înțeles moral al scrierilor lui Joyce, faptul că decurg una din alta. Centrul Universului său imaginar este orașul Dublin, înfățișat topografic amănunțit cu păstrarea denumirilor străzilor și magazinelor și adesea cu numele reale ale personajelor. Stephen Dedalus din *Portretul artistului* e proiecția autorului însuși pînă la plecarea din Irlanda. Eroul revine în *Ulise* ca alter ego al autorului și ca opus al eroului principal al cărții, Leopold Bloom, pe care-l completează, înfăptuind identitatea contrariilor. S-a vorbit de *Ulise* ca de o alegorie sau chiar o parodie a epopeii homerice. Joyce a profitat de cercetările concomitente despre *Iliada* și *Odiseea* ale lui Victor Bérard. Corespondențele dintre *Ulise* și *Odiseea* au fost analizate de Stuart Gilbert în *James Joyce's Ulysses* (Londra, 1930). Romanul are 18 capitole din care primele trei alcătuiesc o Telemahie (numele Telemah înseamnă departe de luptă), 12 în continuare conțin aventurile lui Ulise (dar acest nume apare în carte doar de patru ori), iar ultimele trei se referă la întoarcerea (Nostos) lui Ulise în Itaca. Fiecare capitol expune un episod, are o scenă sau un loc, o oră din zi (toată cartea se desfășoară într-o singură zi, ziua de 16 iunie 1904, de la 8 dimineața pînă la 2 noaptea) un organ al corpului omenesc, o disciplină sau o artă, o culoare, o temă sau un simbol și o tehnică sau un stil. De exemplu, capitolul 8 e rezervat sirenelor (după Homer situate la Capri), are ca loc de desfășurare (la Joyce) o sală de concert (Osmond ban) se petrece la ora patru după amiaza, organul angajat e urechea, arta muzica, culoarea e dată de metalele bronz și aur, ca simbol apar chelneriţele, iar ca tehnică, fuga canonică. Telemac simbolizează pe moștenitor, Nestor calul, Proteu mareea, Calypso nimfa, lotofagii euharistia, Hadesul pompele funebre, Eol pe editorul unei gazete, lestrigonii pe jandarmi, Caribda și Scylla Strat-

Scanned with OKEN Scanner

ford on Avon și Londra, stîncile flotante pe cetățeni, ciclopii pe revoluționarii irlandezi, Nausicaa e fecioara, boii soarelui reprezintă maternitatea, Circe e prostituata, Eumen vizează pe marinari. Itaca ar fi cometele, Penelopa pămîntul (Gea). Bérard vorbise de sursele semitice ale *Odiseii*. Poate de aceea Joyce își alege de erou pe Leopold Bloom, fiul lui Rudolf Virag, evreu ungur, în care însă a contopit persoane reale, pe un anume Hunter, pe un italian cu prenumele Leopold, pe romancierul Italo Svevo („suabul"), pe Charley Rance a cărui soție era cîntăreață ca Molly (numele e al băuturii care ferise pe Ulise de otrăvurile Circei), Tweedy, soția lui Bloom, Marion. Romanul se încheie cu monologul interior al acesteia, tehnică pe care Joyce o învățase din cartea lui Edourd Dujardin *Les lauriers sont coupés* (1887).

Finnegans Wake a fost considerată cea mai dificilă carte scrisă în limba engleză. Ea conține într-un vis de o noapte întreaga istorie a speței umane. Imaginile visului traduse în impresii auditive sînt o recuperare a elementului mitic din subconștientul colectiv al poporului irlandez, fără ca Joyce să fi citit pe Freud sau pe Jung.

Scanned with OKEN Scanner

Teoria și practica textului și estetica receptării fenomenului dramatic contemporan sînt direcțiile de abordare urmate de Maria Vodă Căpușan, autoarea studiului *Despre Caragiale* (1982), în noua sa carte *Teatru și actualitate* („Cartea românească", 1984).

Punctul de plecare e o „Ficțiune" de Borges, *Căutările lui Averroes,* tentînd să explice de ce filozoful arab nu înțelegea în comentariile sale la poetica lui Aristotel ce este teatrul față de literatură, dramaticul față de epic. Indiferent de ce e adevărat din ficțiunea lui Borges sprijinită pe relațiuni fragmentare din Renan, Lane și Miguel Asin Palcios, fapt este că teatrul și literatura sînt două moduri diferite de creație ce urmează a fi studiate fiecare în specificul lor.

Impactul cu textul dramatic, lectura lui, distinge două registre de așezare în pagină : unul al așa ziselor didascalii (indicații) ale autorului și altul al dialogului personajelor. Nu numai reprezentarea, cum vor unii teoreticieni, ca Rolandes Barthes, stă la baza teatralității imaginarului dramatic, ci textul însuși. Teatrul lucrează cu cărțile pe masă. Autorul dă la început lista personajelor cu care ne întîlnim în piesă și nici un erou nu poate interveni în plus. Universul piesei e închis. Godot e doar așteptat în piesa lui Beckett și publicul și-l poate doar închipui, pe cînd, într-un roman, autorul poate să-l facă să apară fie și pe ultima pagină a cărții, „menținînd un suspans pe tot parcursul ei". Este exact, numai că exemplul dat, Godeau al lui Balzac, nu e dintr-un roman,

Scanned with OKEN Scanner

ci tot dintr-o piesă, *Mercadet ou le faiseur*, reprezentată în 1851.

În cel de al doilea capitol al cărții sale, Maria Vodă Căpușan vorbește de ceea ce francezii (vezi rezumatul final) numesc „la mise en image". Pe românește ar fi „întruchiparea" care, ne spune autoarea în rezumatul francez, „est par excellence une mise en signe", am zice, deși nu e foarte bine, o „însemnare". Se aduce exemplul piesei lui Lucian Blaga, *Meșterul Manole*, inspirată de mitul românesc al construcției. Valoarea autoreferențială : a zidi devine simbol al creației teatrale, o ceremonie comunitară. Se configurează aici deosebirea dintre poezia teatrului care nu e doar chestiune de limbaj ca în poezia literară, ci „capacitate a prezențelor concrete, a corpurilor umane și a obiectelor de a se transcende în semn în paradoxul receptării". De acord cu exegeza piesei poate cea mai bună din cîte s-au întreprins pînă acum, cu toate că scopul n-a fost decît de a-i pune în evidență poetica, dar credem că adagiul horațian *ut pictura poesis* nu înseamnă „precum pictura este poezia", ci doar că poezia trebuie judecată ca și pictura, de departe sau de aproape, din umbră sau din lumină, după o singură lectură sau după zece.

Relațiile dintre spusă și faptă, componente ale actului teatral, formează problema celui de al treilea capitol al cărții. În general teatrul se întemeiază pe coexistența elementelor sale într-un joc complex al compensațiilor și rupturilor. Doar Happeningul (=întîmplarea) tinde să impună supremația evenimentului asupra limbajului în teatru, putînd fi socotit cazul-limită al genului.

Conceptul de cronotop introdus de Bahtin permite înțelegerea teatrului ca o structură formată din straturi concentrice. Sîmburele îl constituie timpul și locul enunțării, supuse unei servituți, dictate de realitatea fizică a ființei vorbitoare, avînd destinul liniar și ritmul său propriu și impuse la fel dialogului. În *Tot ce avem mai sfînt*, inspirîndu-se din *Miorița*, Ion Druță ar fi realizat un prezent al prezenței care se poate deschide spre eternitate, făcînd să coincidă prezentul cu cel de pe scenă și cei din sală într-o comuniune necesară. Rămîne să citim

Scanned with OKEN Scanner

și să vedem piesa necunoscutului pentru moment de noi Ion Druță.

Mai convingătoare e deocamdată analiza piesei-monolog a lui Marin Sorescu, *Iona,* în capitolul intitulat „Glasul omenesc" (cuvîntul spus nu rămîne fără rezonanță, intră în consonanță cu lumea și cu celălalt, partener sau spectator, impunînd un sens existenței umane). În prima parte a numelui cu care se strigă (particula Io) ar fi o sugestie de „stăpîn al lumii", o afirmare voievodală de sine, îndată cenzurată de prozaicul na !, fiindcă adevărul căutat nu se află în transcendent, ci în imanent, nu poate fi găsit spintecînd succesiv obstacolele exterioare, ci numai prin autoînjunghiere.

Și piesa lui Mircea Eliade, *Ifigenia,* prilejuiește un important capitol : despre rolul tăcerilor în teatru. Autorul uzează de o partitură sonoră rafinată. Există un conflict între cuvînt-tăcere-zgomot-muzică, pe lîngă cel desfășurat la nivelul personajelor, conflict ce figurează simbolic opoziția omului față de un destin încarnat de forțele ostile ale furtunii. Altceva se întîmplă în *Furtuna* lui Shakespeare unde firii ca forță elementară nu se opune o muzică omenească, unde armonia și teluricul coexistă în lume și în făpturile ce o populează. „Rînd pe rînd natura se dezlănțuie în furtună și se decantează într-o divină muzică a sferelor..."

În sfîrșit piesa lui Dumitru Radu Popescu *Domnul Montaigne bea apă minerală* folosește demonstrației că scena revelă prin dialog rolul esențial al limbajului omenesc : acela de a întreba și a răspunde („Cuvîntul Adevăr"). Printr-o intertextualitate subtilă, foarte fidel textului lui Montaigne, Dumitru Radu Popescu realizează, exploatînd caracteristica limbajului uman de a pune întrebări și a răspunde, performanța de a preface eseurile lui Montaigne în text dramatic. Desigur, se operează o selecție și se trece cu abilitate de la întrebarea prezentă la răspunsul existent de secole printr-o strategie a actualizării unor adevăruri valabile întotdeauna.

După ce a expus în acest fel poetica teatrului, Maria Vodă Căpușan se ocupă și de ceea ce s-ar putea numi poetica spectacolului. Într-adevăr, participarea acestuia, mai ales în teatrul modern, nu este indiferentă. Anumite

Scanned with OKEN Scanner

semne sonore sau vizuale marchează consimțirea sau dezacordul său la actul teatral. Departe de a fi un simplu receptor pasiv care receptează un mesaj constituit în întregime, spectatorul este capabil, mă servesc de cuvintele autoarei, de a umple golurile sau de a realiza sugestiile spectacolului, în calitatea sa de adevărat partener ce-și asumă pînă la capăt actul teatral. E vorba, prin urmare, de o poetică necesară de care mai nou vorbește Anne Ubersfeld în *L'Ecole du spectateur* (Paris, 1981).

Scanned with OKEN Scanner

Chei pentru labirint

Așa își intitulează Marian Popescu eseul său despre teatrul lui Marin Sorescu și D. R. Popescu (Cartea Românească, 1986). „Ne imaginăm, scrie el, labirintul ca pe un spațiu deschis, aflat în insula Creta sau altundeva, un spațiu în care există căi și nu au ce căuta cheile. Dezbaterile teatrului modern — în cazul nostru, ale dramaturgiei lui Marin Sorescu și D. R. Popescu — se desfășoară însă adesea într-un labirint format din una sau mai multe încăperi închise. Opera dramaturgilor români oferă chei pentru ieșirea spre lumină, în aer liber, din propriul labirint sufletesc, unor personaje deosebit de originale."

Marian Popescu este un autor informat, în prezent, aș zice, cel mai bun specialist tînăr în materie de teatru. Pentru viziunea lumii ca labirint, în arte și literatură, a pornit de la G. R. Hocke *(Die Welt als Labyrinth, Manierismus in der Literatur)*, dar a apelat și la Paolo Santarcangeli *(Cartea labirinturilor)*, Claude Gilbert Dubois *(Le Maniérisme)*, Emmanuel Jacquart *(Le Théâtre de dérision. Becket, Ionescu, Adamov)*, diverse alte studii privitoare la teatrul absurdului (Esslin), avangardei (Leonard K. Pronko), teatru în genere (Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, George Steiner, *The Death of Tragedy*, John Gassner, *Formă și idee în teatrul modern*, Maurice Gravier, *L'art du théâtre)* etc. Dintre dramaturgii mai puțin cunoscuți la noi citează pe Félicien Marceau (*L'Oeuf*, 1956), belgian, născut în 1913, Antonio Buero Vallejo *(La Fachada)*, spaniol, născut în 1926, Harold Pinter *(No Man's Land*, 1975), englez, născut în

Scanned with OKEN Scanner

1930, Fernando Arrabel *(Le Labyrinthe),* francez din Marocul spaniol, născut în 1932, Peter Handke, autor de piese de vorbire *(Sprechstüke),* sau experimente *(Publikumsbeschimmpfung,* 1966), german, născut în 1942.

Autorul mărturisește că și-a scris eseul său în structura lui fundamentală între 1975—1981, aducîndu-l la zi în continuare doar sub raport bibliografic. Consideră că opțiunea celor doi dramaturgi pentru viziunea lumii ca labirint, pentru „cuvîntul teatral spus de personaje în căutarea activă a centrului labirintului lumii, a luminii, adică a adevărului ființei umane" ține de manierismul înțeles ca modalitate reproductivă de valori estetice, cu consecințe însemnate în privința înnoirii teatrului, a depășirii realismului de tip fotografic : „În marile zone de lumină și de întuneric ale ființei noastre, labirint izvoditor de atîtea înțelesuri și neînțelesuri, piesele lor sînt posibile chei pentru intrări faste în labirint, pentru a ajunge, în centrul său, la conștiința supremei idei de umanism".

Labirintul, model de perfecțiune geometrică a lumii, dar și mecanism absorbant, provocat de o eroare inițială, e asaltat de personajele teatrului sorescian pe trei direcții. Drumul spre perfecțiune (*iter perfectionis*) al lui Iona, în fond o cale de autocunoaștere, începe din interior spre exterior. Din pîntecul unei balene sau de pe pămînt, dintr-un orizont închis într-o suită infinită de alte orizonturi, nu există ieșire, absolutul nu e nici în contingent, nici în transcendent, drumul trebuie parcurs în sens invers, înapoi, spre propriul eu, în imanent, unde se află esența. La fel, Paracliserul nu ajunge să cunoască divinitatea către care năzuie, aprinzînd lumînări, dar se realizează consumat la propria-i flacără, ca într-un holocaust, ardere de tot, printr-o eliberare a propriului spirit, așadar printr-o re-naștere. Cît despre *Matca,* aici ieșirea din labirint are loc printr-o naștere propriu-zisă care nu e numai o anulare a angoasei fiziologice, dar și o revenire la fericirea primordială, paradisiacă, prin anularea timpului profan. Ar fi, crede Marian Popescu, trei personaje asemenea celor numite de Unamuno „agonistas", a căror însușire specială e de a fi „expresia liberă a voinței lor de a fi ei înșiși".

Scanned with OKEN Scanner

Personajele lui Marin Sorescu consacră perspectiva unei victorii a spiritului, cele ale lui D. R. Popescu se angajează într-o ofensivă împotriva inumanului, a deriziunii, a falsului progres al cunoașterii, al suficienței. „Mă obsedează, spune cîndva dramaturgul, ideea labirintului ca spațiu al lipsei de rațiune unde monstrul înghite flămînd vieți și oameni... A fost nevoie de o idee, de o dragoste, de un fir de ață, ca acest imperiu al nopții să cadă, a fost nevoie de cunoaștere, de rațiune, de o sfîntă lege a firului de ață, ca monstrul să fie răpus. Libertatea vine dintr-o idee, întunericul a fost învins de o idee."

Analiza teatrului lui D. R. Popescu e împărțită în cinci secvențe. În prima, *Labirintul — criză a identității*, sînt recenzate *Baladă pentru nouă cerbi* (căutarea propriei identități în lume, în afara determinărilor oferite de autoritatea paternă, se soldează cu moartea a nouă frați) și *Acești îngeri triști* (căutarea zadarnică a doi tineri care s-au visat urcînd uniți spre cer, ca în tabloul lui Chagall, a adevăratei uniuni, realizabilă doar în plan mitic). *Trei drumuri în labirint: curajul, lașitatea, adevărul,* a doua secvență, are în vedere *Pisica în noaptea Anului Nou* (tatăl revenit în familie după o condamnare și încercînd sau determinînd schimbări de atitudine în rîndul celor care-l credeau pierdut), *O pasăre dintr-o altă zi* (trei personaje suspectate de dispariția/moartea unui al patrulea) și *Ca frunza dudului din rai* (personajul principal are viciul adevărului, fără efect într-o lume alienată, pe dos). Degradarea umanului e urmărită în *Pădurea cu pupeze* (existența ca trăire a aparenței, simbolizată prin pasărea frumoasă, dar urît mirositoare), *Candelabrul* (tirania nefirescului odată instalat) și *Dormind pe un șarpe* (altă revenire nedorită în familie). În secvența a treia, *Pasărea și libertatea,* sînt prezentate *Piticul în grădina de vară* (condamnata care triumfă asupra anchetatorilor născînd) și *Pasărea Shakespeare* (eseu despre libertate în labirint, drumul prin minciună nu duce spre libertate, adevărul nu poate fi susținut de un impostor). În fine, a patra secvență, *Homo ludens,* analizează piesa *Cezar, măscăriciul piraților* (puterea jocului perfect, realizat de travestiul puterii).

Scanned with OKEN Scanner

Ultimul capitol, *Deus absconditus — sau chei pentru labirint,* demonstrează că labirintul poate fi luat în stăpînire, că Minotaurul, partea obscură a sufletului, partea de irațional, poate fi învins. Zeul ascuns este personajul care se regăsește pe sine însuși, pe care luciditatea îl scoate la lumină.

În teatrul lui Dumitru Radu Popescu sînt interpretări moderne ale miturilor, simboluri, teme și procedee (mitul lui Oedip, Egist, farsa tragică, *festa stultorum,* teatru în teatru, bufoni, ludic). O expunere mai amplă a eseului lui Marian Popescu ar fi cu neputință în acest spațiu. Urmărirea într-o addenda a unor filiații ale teatrului expresionist și absurd la Marin Sorescu ni s-a părut superfluă.

Scanned with OKEN Scanner

Un absent

În două convorbiri din ultimul său volum *Intre critici* (Dacia, 1983), Gheorghe Grigurcu se plînge că din cauza francheței sale unii l-au acuzat de invidie și ratare, administrîndu-i epitete puțin elegante precum : scorpion, hienă, muscă, bărzăune, dăunător al recoltelor etc., transformîndu-i totodată numele propriu într-un verb impropriu (?). Este, desigur, regretabil că au făcut-o în acești termeni, dar poate că unele motive erau.

Gheorghe Grigurcu a împlinit nu demult 48 de ani și are o carieră literară de treizeci de ani. A publicat din 1968 pînă în 1976 șapte volume de poezii și șase volume de critică, trei despre poeți și trei despre critici. Nu scrie despre prozatori, nici despre dramaturgi. Ca poet e, vorba lui Mircea Iorgulescu, „mai cunoscut pentru activitatea critică". Idealul său e, cum zice, să biruie pe cei mîndri, a răzbi pe cei trufași, *debellare superbos*. Această din urmă ambiție, probabil datorită modului în care au fost primite cărțile sale, s-a accentuat în ultima, *Intre critici*.

Nu i se poate nega lui Gheorghe Grigurcu unele însușiri. O anume penetrație prin simpla impresie a fenomenului literar, o disociere a esteticului de etic și etnic, o străduință de formulare a judecății de valoare, o preocupare de exprimare frumoasă, o aspirație de originalitate, o voință de independență a opiniei. Însușirile sînt dublate de tot atîtea defecte. Criticul citește selectînd arbitrar sau întîmplător și voind să prezinte cu toate acestea un autor în toatalitatea lui, înlocuiește comentariul prin citate, exemplifică partizan, etichetează neargumentat, își

Scanned with OKEN Scanner

agrementează pagina cu vorbe celebre, voind a lăsa impresia că e la curent cu tot ce circulă în lume în materie de critică și teorie literară, abundă în cuvinte rare, unele de fabricație proprie precum : ochi *nictalopi* (?), *depleție*, satisfacție *euforică rubricatură*, *balcanicamente*. De la Călinescu împrumută de două ori adjectivul *indimenticabil*. Scrie însă greșit Rémy de Gourmont, Brémond, Benoît. Practică și aforismul : „Dacă ipocrizia e omagiul pe care viciul îl aduce virtuții, în aceeași măsură politețea e (cît de des !) omagiul pe care virtutea îl aduce ipocriziei". A mai spus-o și la Rochefoucauld : „L'hypocrisie est un hommage que le vice rend à la vertu". Sau : „Nos vertus ne sont le plus souvent que des vices déguisés". Deci și politețea... Prin urmare Grigurcu poate scrie : „O politețe excesivă, devenită imagine în sine, son (sic !) abstract, distinge scriitura lui Vladimir Streinu".

În schițele de portret se scot în relief particularități fizice insinuîndu-se că felul criticii ar depinde de ele : „Înfățișarea de adolescent studios a lui Mircea Martin, cu apoși ochi senzuali, dar și cu o vagă indeterminare a gesturilor, constituie o plauzibilă introducere a acțiunii sale critice". Mircea Iorgulescu „poartă un aer mefistofelic, exprimat și prin barba sa smoliță, spintecată din cînd în cînd de un surîs strălucitor, ca de negru"... La Ulici „un ochi ascuțit, diamantin, peste o mustață stufoasă caligrafiată pe un obraz prelung livid, sugerează însăși dualitatea personalității sale...". „Brunet, scund, cu obrazul rotunjit, altcineva poartă sub ochelarii săi o visare de odaliscă". Bulimia foiletonistică a lui Zaharia Sângeorzan e pusă în legătură cu masivitatea sa corporală, dar „vocea acestui Flămînzilă e ascuțită... ca la păun".

Caracterizările lui Grigurcu încep și sfîrșesc de obicei rău, punînd pe cititori în imposibilitatea de a discerne valoarea reală a criticului abordat. La Călinescu, datele despre Maiorescu „insuficiente, sînt trucate în ficțiune", autorul complinindu-le cu „cumulări voit anodine", „pete de culoare", „tragicomice confruntări cu opacitatea și vidul vieții curente". Ibrăileanu, „critic de un anacronism evident", „ni se relevă în chip mișcător, drept un fiu rătăcitor al literaturii", Mihai Ralea e „un sofist", opera sa „poartă un insesizabil depozit de praf", Perpessicius

Scanned with OKEN Scanner

ni se înfățișează drept un inocent traficant de miraje estete, Pompiliu Constantinescu „poartă stigmatul unui elan nedesfășurat", Octav Șuluțiu „face o figură într-un fel desuetă", al cărui ton „sentențios devine indigest", „aplicațiile criticii lui Vladimir Streinu vădesc o anume indolență de feudatar". Grigurcu face din cînd în cînd cîte o concesie, de pildă una lui G. Călinescu : „Oricîte decepții ne-a produs, nu putem a nu-i admira geniul", Șerban Cioculescu e un „sceptic alegru, un impresionist sui generis"... „N. Steinhardt continuă tradiția unor personalități precum Al. Odobescu..." (nu mai citām alte nume). Critica lui Victor Felea e o „industrie de cununi premiale stereotipe, pregătite pentru toate frunțile, fără excepție". Costumul critic al lui Alexannru George „e alcătuit nu o dată din petice violent colorate, în duhul unui exhibiționism patetic". Cutare cade la aporie, Mircea Iorgulescu nu dă viză de trecere unor cuvinte inocente, e un intempestiv „purist înăcrit". Altul cultivă pozitivismul „exacerbat pînă la nihilism" și are o „inteligență anafectivă, simulantă'. Laurențiu Ulici se prezintă în postura oximoronică de boem sobru, logoreic rezervat și temerar inhibat. La C. Stănescu, lucrător în adîncul operelor, „scriitura nu strălucește, avînd un luciu scăzut, practic, fieros". Livius Ciocîrlie are „temperament incredul", Eugen Negrici scotocește „dedesubturile" cărților, iar Marin Mincu e un fantast văietăreț neglijent față de „scara de valori a literaturii de azi". Paginile cuiva „dezamăgesc prin sunetul lor gol", Petru Poantă are „fleblețe față de cîteva nume conjuncturale", Al. Călinescu „rezerve savant-filistine". Alex. Ștefănescu împarte elogii „de un irezistibil umor". Dinu Flămînd alunecă spre o pedanterie extravagantă. Lucian Alexiu scrie într-un stil afectat, la Alexandru Ruja „admirația e dispoziția curentă". Maria-Luiza Cristescu „nu palpează suficient centrii valorici" (sic) ai Hortensiei Papadat-Bengescu. Șerban Foarță face o analiză a poeziei lui Barbu ieșită din fire, „cabrată", Mirela Roznoveanu își etalează agramatismul „cu curaj". O reflexie despre critica lui Dumitru Micu : „Ocupîndu-se de autori din raftul al doilea, Sainte-Beuve e mai interesant decît Dumitru Micu scriind despre Arghezi, Blaga ori Călinescu."

Scanned with OKEN Scanner

În *Idei și forme critice* (1973), Gheorghe Grigurcu scria că *Panorama deceniului literar românesc 1940—1950* de mine i se pare „o carte de semnificație deosebită, surprizînd procesul metamorfozării cronicii (literare) în istorie, așa cum s-a întîmplat și în cazul unor E. Lovinescu și G. Călinescu". Ca fost doctorand al meu, aprecia încă în 1981 *(Critici români de azi)*, faptul că susțin „însemnele unei tradiții glorioase". Adulațiile se prefac în proteste vehemente la apariția *Istoriei literaturii române de la început pînă azi* unde nu figurează. „Cum ar arăta, mă întreabă Gheorghe Grigurcu, *Istoria* lui G. Călinescu, dacă în locul lui Vladimir Streinu ar fi înregistrat N. Roșu, iar în locul lui Șerban Cioculescu, Georgescu Cocoș ?", Întrebarea e retorică, întrucît nici la Călinescu (în compendiu), nici la mine nu apar N. Roșu și Georgescu Cocoș. La Călinescu apar însă toți cei vreo 50 de scriitori (plus încă vreo 20) pe care Grigurcu crede că trebuia să-i elimin. N-am pus pe Liviu Rusu, fiindcă nu l-a pus nici Călinescu, nici pe el, nici pe N. Steinhardt, autor în 1934 al volumului *În genul tinerilor* publicat sub pseudonimul Antisthius. Mai greșesc și istoricii literari... M-am ocupat în presă de M. Nițescu, Al. Dobrescu, Alexandru George și de mulți alții. Sper să le vină rîndul la toți.

Scanned with OKEN Scanner

Eseuri afective

Sfidarea retoricii („Cartea românească", 1985) este titlul noii culegeri de eseuri pe care Eugen Simion o publică împreună cu un *Jurnal german* după *Întoarcerea autorului*. Acolo se discuta relația creator—operă, ținînd seama de formula lui Rimbaud „je est un autre", aici se are în vedere retorica modernului stipulat, dacă putem spune așa, de același Rimbaud în faimosul său *Adieu* din *Une saison en enfer* : „Il faut être absolument moderne". Mai înainte, în așa-numitele *Délires* (I, Vierge folle) Rimbaud punea pe seama „soțului infernal" această lozincă : „L'amour est à reinventer". Iată și reflecțiile lui Eugen Simion : „Se întîmplă un fapt bizar în epoca noastră. În timp ce literatura merge împotriva retoricii, teoria și critica literaturii redescoperă retorica și-o fixează în centrul atenției generale. Artaud declara că orice scriere este o porcărie, iar Barthes vine și determină modul de funcționare a porcăriei. Poetul este mefient față de orice discurs și poeticianul nu face decît să stabilească legile prin care se organizează discursul. Unul (poetul) se află în plină teroare contra retoricei, celălalt (poieticianul, criticul) inventează o știință care descrie cît mai exact retorica din inima teroarei. Un paradox, poate cel mai mare, pe care îl cunoaște lumea literelor moderne. Ea și-a făcut din negație un stil de existență și a fabricat, în același timp, o disciplină care traduce negația în limbajul legii și al concepțiilor". Mai pe scurt : sfidarea (negarea) retoricii antrenează o retorică *à rebours* sau cum scrie Simion însuși : „Cartea de față ar fi trebuit să aibă un titlu mai lung : „Sfidarea retoricii, retorica sfidării",

Scanned with OKEN Scanner

fiindcă eseurile dn ea „nu fac, în fond, decît să confirme că legea conservării materiei și a entropiei acționează în domeniul literaturii aproximativ în chipul următor : totul se transformă (frumosul este ideea sensibilă în mișcare), ce se pierde, esențialul se păstrează și se reînventează". Nu numai amorul, dar și retorica e de reînventat.

Ar fi cu neputință să expunem toate ideile din cele șaizeci de articole grupate în șase secvențe din cartea lui Eugen Simion. Printre teoreticienii literaturii de azi, Roland Barthes a vorbit de dispariția unui mit : Acela al marelui creator. Locul lui l-a luat însă mitul scriitorului-conștiință a angajării, filozof al existenței (Simion se gîndește la Sartre, prețuit ce-i drept mai mult ca gînditor și mai puțin gustat și citit ca scriitor). Se pot clasifica spiritele creatoare ? Da, după Michel Tournier care în *Vol du vampire* (1981) le împarte în primare (obsedate de prezent) și secundare (obsedate de trecut și viitor). După această clasificare, la noi Arghezi ar fi primar, iar Barbu secundar. Problema valorii nu se pune. Romanul aceluiași Tournier din 1980 : *Gaspard, Melchior & Balthazar* sfidează principiul verosimilității, transformînd fabula sacră în eseuri narative pe tema accesului spre miracol. Romanul gotic, prin gotic înțelegîndu-se tot ce vine în atingere cu forțele irațională ale existenței (vezi dosarul asupra romanului negru de Liliane Abensour și Françoise Charras din *Les Cahiers de l'Herne)* a apărut într-o lume obosită de normalitatea convențiilor, cultivînd tot ceea ce atacă binele și frumosul, frenezia terifiantului, cu pretenția de a exercita o funcție morală în literatură. În legătură cu ideile de fantastic sînt citați la noi Caillois, Vax, Todorov, Castex. Un autor nou, propus de Eugen Simion, este Franz Hellens, teoreticianul fantasticului real, al cărui element definitoriu e poezia și transparența scriiturii. Franz Hellens se opune tipului de fantastic generator de teroare. În *Întoarcerea autorului*, Eugen Simion interpreta cea de-a treia parte a *Memoriilor unei fete cuminți* de Simone de Beauvoir *(La Force des choses, 1963)*, în *Sfidarea retoricii* se ocupă de *Ceremonia de despărțire*, publicată de Notre-Dame de Sartre, după cum îi spun jurnaliștii, abia la un an după moartea autorului *Greței*. *Cartea*, notînd mizeriile cu sfidarea ori-

Scanned with OKEN Scanner

cărei discreții, aduce, scrie Eugen Simion, „un serios argument în sprijinul celor care consideră că biografia nu explică în nici un fel opera și, în genere, biografia este o pasiune inutilă". Era de adăugat că avem a face cu fapte care țin de biografia eului empiric, fiindcă chiar severa Castor schimbă perspectiva în *Convorbirea cu Jean-Paul Sartre*, anexă la *Ceremonia de despărțire*, chiar dacă o face tot cu inteligența ei ageră și uscată, lipsită de afecțiune.

O secvență din *Sfidarea retoricii* se referă la spiritul grec. Autorul recitește epopeile homerice și meditează la ambiguitățile mitului Penelopei, soția fidelă (?) care-și așteaptă soțul, la mitul cîntărețului de eroi mai rezistent decît eroii (Femios), la cruzimile lui Achile, la războiul vanităților (Ulise și Nausicaa). Constatăm că o lectură pasionantă a fost la acest capitol și aceea a scrisorilor închipuite de Arciphron ca trimise sau primite de la curtezane.

Tînărul Eugen Ionescu din cartea sa românească de critică *Nu* (1934) și din studiul *Viața grotescă și tragică a lui Victor Hugo* (1935—1936), tradus și publicat sub titlul *Hugoliade* la Gallimard în 1982 (despre existența omului retoric), și mai ales Mircea Eliade ca nuvelist, Mircea Vulcănescu și eseul său *Dimensiunea românească a existenței, Jurnalul de la Păltiniș* de Gabriel Liiceanu și *Trei introduceri la devenirea întru ființă* de C. Noica intră în cea de-a treia secvență, una din cele mai dense, îndeosebi prin cele peste 50 de pagini despre nuvelele lui Mircea Eliade (Narațiunea mitică, Nivelele textului epic. Mitul Șeherezadei, Persephona modernă, Mutația biologică și existența post-istorică. Poezia ca soteriologie. Orfeu și Euridice în spațiul bucureștean, Lecția spectacolului, O metaforă a textului).

La secvența *Trei critici literari*, cîteva observații. Ibrăileanu n-a împrumutat ideea de diferență specifică de la Lovinescu, o folosește înaintea lui în studiul *Opera literară a d-lui Vlahuță* (1912) : „Vom fi clasificat scriitorul, vorbind pedant, și prin *genus proximum* (școala din care face parte, ceea ce are la fel cu ceilalți), și prin *differentiae specificae* (caractere care-l deosebesc de ceilalți scriitori ai vremii)". Nu cred că Ibrăileanu poate fi

Scanned with OKEN Scanner

numit comentatorul lui N. N. Beldiceanu și Gheorghe din Moldova, amintiți în treacăt de el, primul mult mai pe larg prezentat de E. Lovinescu în *Istoria literaturii române contemporane*, IV (două pagini). Cît despre ideea că orice filozofie este expresia unui temperament, conștiința fiind o funcție de transformare sau reconstrucție a realității, aceasta vine la Ibrăileanu, am arătat altă dată, din William James.

„O metodă în critică are valoarea celui care o aplică", textul nu mai poate fi gîndit, cred, decît în relațiile cu lectura", „acest detestabil fanatism metodologic" sînt propoziții prin care Eugen Simion își arată poziția sa în critica de azi. De citit și articolul despre poeții noii generații (de la 1980 încoace), *Sfidarea retoricii, Retorica sfidării* care a dat prin urmare chiar titlul cărții.

Ultima secvență cuprinde eseuri afective, adevărate discursuri îndrăgostite despre neuitații Marin Preda și Nichita Stănescu, fragmente dintr-un jurnal despre semne și sensuri.

Jurnalul german, cu multe ironii cordiale la adresa așa-zisului spirit teutonic, oferă o lectură la fel de delectabilă cu aceea din *Timpul trăirii, timpul mărturisirii*.

Scanned with OKEN Scanner

Joc și poezie

Jocul poeziei (Cartea Românească, 1985) de Ion Pop nu este o scriere teoretică, ci o analiză a principalilor poeți români moderni, de la Bacovia la Mircea Cărtărescu, care „sub semnul libertății neîngrădite a spiritului uman de a se cunoaște și recunoaște mereu, de-a lungul istoriei, în roluri mereu schimbate, reluate mereu“ au ca obiect acel real imaginar rezultat din jocul lumii, jocul în lume și jocul ca lume. Cărțile consultate sînt *Homo ludens* (1939) de J. Huizinga, *Les jeux et les hommes* (1958) de Roger Caillois, *Dichtung als Spiel* (1963) de A. Liede, *Spiel als Weltsymbol* (tr. frc. 1966) de E. Fink și *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (1970) de Jean Starobinski. Nu intră în vederile autorului filozofii care explică originile artei prin joc ca E. Grosse sau care consideră contemplarea estetică drept „cel mai nobil joc al omului“ precum K. Gross. Ca în orice vocabular, jocul este înțeles drept activitatea fizică sau mentală care n-are un scop imediat util, nici chiar scop definit și a cărui simplă rațiune de a fi pentru conștiința celui care-l practică este plăcerea însăși pe care o găsește în el. La aceasta trebuie adăugată o opinie a lui G. Liiceanu, prefațatorul român al traducerii lui *Homo ludens*: „jocul nu devine creator de cultură decît atunci cînd în ființa omului rolul social (ești jucat) și cel cultural (te joci) s-au orînduit antagonic“. Definițiile jocului utilizate de Ion Pop au drept criteriu fundamental opoziția acestuia față de seriosul existenței. Jocul este gratuit, își are finalitatea în el însuși. Acomodarea lui la real este depășită, spune Piaget, de asimilare. Prin actul ludic se constru-

Scanned with OKEN Scanner

ieşte o lume a lui *als ob* (ca şi cum) funciar fictivă (aluzie la ficţionalismul lui Vaihinger, *Die Philosophie des Als-Ob*, 1911).

În locul unei prezentări sintetice a poeziei ludice moderne româneşti, Ion Pop alege expunerea diacronică şi cercetează jocul lui Bacovia, pe Ion Minulescu în jocul poeziei, tulburarea ceremoniei lirice la Adrian Maniu, cîteva atitudini lirice în mişcarea de avangardă (la Tzara, Vinea, Voronca, Roll, Gellu Naum), meşteşugul şi jocul la Arghezi, jocul secund al lui Ion Barbu, pe Emil Botta în marele teatru al lumii, nonconformismul spectacular la Geo Dumitrescu, Constant Tonegaru şi Dimitrie Stelaru, spaţiul scenic al baladei la Radu Stanca, ludicul în poezia lui Nichita Stănescu, parodicul ludic la Marin Sorescu, iconoclasmul iconarului Ion Gheorghe, replica onirică la jocul lumii în poezia lui Leonid Dimov, înscenarea ludică a poemului la Mircea Ivănescu, cîntecul naiv al lui Emil Brumaru, iniţiativa literei la Şerban Foarţă şi resurecţia ludicului la generaţia anilor '80 în frunte cu Mircea Cărtărescu. Se poate obiecta încadrarea la poezia ludică a lui Bacovia, Emil Botta, Dimitrie Stelaru, Radu Stanca şi absenţa unor alţi poeţi, precum Cezar Baltag, Sorin Mărculescu, Cezar Ivănescu, Ion Nicolescu, Mircea Dinescu.

Majorităţii poeţilor analizaţi Ion Pop le acordă o artă combinatorie, o manevrare a unei maşinării sau recuzite de stil baroc sau manierist. Astfel la Bacovia se descoperă o deschidere spre baroc, un hedonism al artificialului (după Marian Papahagi), la Minulescu o predilecţie pentru artificialul somptuos, baroc şi decadent, la Adrian Maniu replici de o extremă preţiozitate manieristă, la Radu Stanca instabilitatea lucrurilor prinse în jocul mereu reluat al aparenţelor de care e conştient ca toţi barochiştii, la Nichita Stănescu sofisme lirice (paralogisme, false silogisme), tipice pentru arta combinatorie manieristă, la Marin Sorescu o acumulare barocă de detalii speculate de fantezie, la Dimov aglomerări baroce, caleidoscopice, de obiecte eteroclite, la Mircea Ivănescu imagini clişeu de o caligrafie estetă, cvasimanieristă, la Emil Brumaru o fantezie barocă, mai degrabă rococo în

Scanned with OKEN Scanner

măsura în care se supune unei estetici a grațiosului, la Șerban Foarță experiențe din aria manierismului cu ale sale *ingegno* și *ars combinatoria* (reluate azi de grupul parizian *OuLilo*, prin Raymond Queneau ori François Le Lyonnais), volute rococo. Trebuie spus că Ion Pop nu apreciază niciodată excesul poeților, fie ei Nichita Stănescu (la acesta „pretextele de joc înmulțindu-se peste măsură, poemele se... diluează într-o acumulare neglijentă și superficială de aluviuni ieșite de sub orice supraveghere și a căror gratuitate încetează să mai fie semnificativă), Marin Sorescu (care nu se distanțează întotdeauna și în suficientă măsură în *Descîntoteca* de *kitschul liric* pe care-l construiește) ori Emil Brumaru (dinamica textului poetic înaintînd prin necontenita reluare, exploatare, rafinare a acelorași gesturi și atitudini ating evanescența și destructurarea : poezia se vede murind de prea-poezie). Se poate reține pertinența unor caracterizări, indiferent de subsumarea formulei lirice categoriei ludicului, de exemplu : „Construindu-și universul ca spațiu al unui joc mecanic, în care eul poartă în permanență masca celui jucat, a prizonierului veșnic manipulat de forțe obscure și violent-ostile, Bacovia realizează, în ultima instanță, o tulburătoare viziune tragică și grotescă, foarte apropiată, în fond, de sensibilitatea actuală". O definiție a regulei jocului la Ion Barbu : „Transcenderea realului, chiar dacă marcată adesea de culorile limbajului mitic-biblic, nu vizează asceza, radicala ruptură de universul concretului senzorial, cît un fel de transmutare, de simbolică nimicire a materiei prin formă — *poesis* împotriva mimesis-ului, împins pînă în pragul depășirii funcției expresive a limbajului spre autoreferențialitate. Despre teatralitatea poeziei lui Emil Botta : „Ca la toți manieriștii, și lumea lui Emil Botta este una a tragicului refuzat, a deturnării fundamentalei gravități a existenței în deriziune. Obligat la un joc al măștilor, eul nu poate trăi decît în ficțiunea mereu reînnoită, încît între existența autentică și cea imitată confuzia e inevitabilă și are adesea urmări tragice". Mircea Ivănescu ca exponent al devalorizării metafizice a jocului (teoretizată de Eugen Fink) : „...Fiind conștient de precaritatea jocului său (și a jocului lumii), poetul nu are,

Scanned with OKEN Scanner

totuși, altă soluție decît aceea de a-l continua : a rămîne deci în minciuna literaturii sau a se mulțumi cu foarte relativele adevăruri ale vorbelor. Jocul poetic apare, deci, ca un succedaneu al realului, substitut menit să acopere un deficit de existență". În sfîrșit, Șerban Foarță este un exponent al fenomenului dispariției elocutorii a poetului care (ca Mallarmé) cedează inițiativa cuvintelor : „Poezia renunță la orice ambiție confesivă, la orice afirmare a unui subiect liric ; cel ce se ilustrează și afirmă este însuși discursul, textul, născut și mișcîndu-se în virtutea unui joc combinatoriu, alimentat de energia fonică."

Nu citim astfel de cărți în fiecare zi.

Scanned with OKEN Scanner

Așa era numit Al. (acum Alexandru) Dobrescu (n. 5 septembrie 1947 în Botoșani) cînd a debutat cu primul volum de foiletoane în care punea note severe lui Ibrăileanu, Călinescu, Vianu, Șerban Cioculescu, Al. Dima, Paul Georgescu, fiind mai indulgent doar cu Eugen Simion, Nicolae Manolescu, Alexandru George și Al. Paleologu. În volumul al doilea *(Foiletoane,* Junimea, 1984) s-a mai îmblînzit cu poeții și prozatorii, rezervîndu-și mai departe furiile față de cei care mai îndrăznesc să exercite critica atîta vreme cît scrie el.

Așadar Marin Sorescu este un poet „de prima mînă", Ioanid Romanescu poet „de notorietate", Emil Brumaru are „o poziție fruntașă în lirismul contemporan", Aura Mușat se prezintă în al doilea volum cu „avantajul unității tematice și al tehnicii poetice mai bine stăpînite", sînt buni și poeții Cenaclului de luni (cu mici rezerve), Nichita Danilov. Premiul I cu cunună îl ia Cezar Ivănescu cu culegerea *La Baaad* din 1978 : „Fruct al unei sensibilități baroce, cristalizate în forme profund personale, *La Baaad,* acest discurs liric ce are forța copleșitoare a premoniților dăruitului de zei Tiresias *(vezi Homer)* consacră un talent excepțional, probabil cel mai puternic din cîte s-au ivit în poezia română din jumătatea în curs a acestui secol."

Stăm bine și la proză. Eugen Barbu este „unul din scriitorii de prima mărime din literatura română de azi" ; *Viața și Opera lui Tiron B* este „expresia unui moment de răscruce în bogata carieră a lui D. R. Popescu" ; *Don Juan* de Nicolae Breban „deține o poziție privilegiată în

Scanned with OKEN Scanner

istoria recentă a romanului românesc" ; *Pierdut în Balcai nia* conține un text, *Udma*, în care îl regăsim „pe cel mai bun Fănuș Neagu" ; în *Istorii* Mircea Ciobanu este „un povsetitor cu invidiabile resurse" ; „Puțini prozatori se pot mîndri a fi construit scene de firescul acelora din *Petrecerea* (de Horia Pătrașcu) ; În *Arta îmbrobodirii* Valentin Silvestru vine cu un „excelent repertoriu de teme (umoristice) ce țin de cald pe orice vreme" ; *Ianus*, romanul lui Corneliu Sturza, e un „pariu cîștigat cel puțin cu sine." Avem și aici un premiu : *„Luxul melancoliei* (de Stelian Tănase) promite un romancier de excepție".

Alta e situația la critici : Perpessicius practică o strategie a ambiguității („trage cartea din bătaia fără urmări a minusculilor bulgări de zăpadă, ca să o plaseze în calea avalanșei"), Cornel Regman varsă contra colegilor „o ploaie de buzdugane sarcastice", Dan Zamfirescu „își construiește de unul singur o statuie de titan de a cărui măreție el însuși se minunează", Alexandru Ștefănescu „nu pierde niciodată prilejul de a instrui, limpezind pentru uzul comun cele mai limpezi noțiuni", Constantin Trandafir sprijină argumentele vchi prin șubrezenia celor noi, Val Condurache „face literatură cu instrumente critice". Primesc note bune Alexandru George („spadasin veritabil și redutabil") care însă se declară singur prozator, Ion Bălu cu *Viața lui G. Călinescu* („informat, util"), Gheorghe Grigurcu („critic de vocație și de încredere"), deoarece fuge de metode, abhorate și de Alexandru Dobrescu chiar cînd sînt urmate de un bun practician ca Al. Călinescu. Criticul vede un mare pericol în citirea lui Roland Barthes, Greimas, Todorov, Cristeva, Ricardou, căci se va copia litera nu spiritul și se va naște un stil „mustind de inadecvare și snobism". „Dacă se va persevera în această direcție, trage semnalul de alarmă Alexandru Dobrescu, (și, deocamdată, nu există semne că va interveni vreo schimbare), consecințele sînt ușor de prevăzut : păsăreasca, actualmente cu regim de excepție, va deveni limba oficială a criticii, vor fi organizate cursuri de inițiere pentru cititori, se vor edita dicționare păsăresco-române și româno-păsărești, complete sau în format de buzunar, manuale de tipul *Învățați păsăreasca fără profesor* și ghidul de conversație". Tineri, cultivați ico-

Scanned with OKEN Scanner

noclastia față de structuraliști, semioticieni și poeticieni și citiți numai pe Gheorghe Grigurcu și Alexandru Dobrescu, autori care scriu în cea mai corectă, mai expresivă și mai curată limbă românească ! Nu pot să mă compar, desigur, în stil, lecturi, gust, cunoștințe și judecăți de valoare cu Alexandru Dobrescu. El știa și fără să mă fi citit pe mine unde și cînd a publicat întîia oară Arghezi poeziile din volumul *Cuvinte potrivite* și cîte volume de nuvele noi a scris Rebreanu și care este originea numelui Aubrey de Vere din *Remember* de Mateiu Caragiale și cum se ortografiază numele Brummel (după el cu doi *l*) sau Trébutien (după el fără accent pe primul *e*). Nu am citit ca Alexandru Dobrescu marile valori ale spiritului european, vai, „de la Homer la Goethe, de la Montaigne la Balzac, de la Platon la Cervantes, de la Dante la Voltaire". Nu pot să mă laud cu cultura lui Alexandru Dobrescu, nici n-am perspectiva lui istorică, dobîndită prin îndelungate studii și prin abordarea marilor scriitori români din cele mai vechi timpuri și pînă azi. *Istoria literaturii române de la început pînă azi* e o „bună pildă de modestie", dar și o carte „ambițioasă". Ea oferă „judecăți, sumare și ferme, asupra mai tuturor scrierilor beletristice", însă, dintr-un avion de mică altitudine, nu văd marile formațiuni de relief" (noroc că le văd pe cele mici de care avionul s-ar putea izbi). Am adus „curioase obiecții" (într-adevăr curioase din moment ce Alexandru Dobrescu ne face doar curioși să știm care) Hortensiei Papadat-Bengescu, lui Anton Holban și lui Geo Bogza. Cum rămîne cu judecățile ferme „asupra mai tuturor scrierilor" ? Uitam... Nu am scris ca Alexandru Dobrescu și cît el despre „marile formațiuni de relief", am neglijat piscuri precum Angela Marinescu. Lipsit de perspectivă istorică, vorba criticului, am un punct de vedere „străin oricărui relativism." Să fie vreun rău în asta, din moment ce relativismul înseamnă în estetică accentuarea unilaterală a subiectivității valorilor prin contestarea întemeierii lor obiective ? *Relativ* nu e tot una cu *relativist*. Dreptatea unui critic poate fi relativă, valorile sînt, cînd sînt, absolute. Admit că am folosit un număr de cuvinte (adaptabil, arid, autumnal, bufon, generic, geologic, implacabil, inadaptabil, machiavelic, viteaz) din limbajul

Scanned with OKEN Scanner

critic al lui G. Călinescu (și numai al lui ?) în legătură cu scriitori minori. Nu am pretenția unei originalități totale aici. În totul original e numai Alexandru Dobrescu cînd afirmă că „împotriva majorității autorizate“ am editat *Istoria literaturii române* de G. Călinescu nu în ediția din 1941 cu adaosurile ulterioare la sfîrșit, cum a făcut altcineva, ci așa cum indicase permanent autorul pînă la moartea sa, citîndu-și de altfel cartea în manuscris la finele monografiei *Nicolae Filimon*. Am creat, astfel, scrie Alexandru Dobrescu, un precedent care se va invoca „ori de cîte ori, cineva, undeva, se va găsi în relații nu tocmai amicale cu buna credință și firescul“. În astfel de relații n-a fost niciodată temutul critic relativist.

Scanned with OKEN Scanner

Cornel Moraru

Dintre criticii care în acest an vor atinge vîrsta de 46 de ani (Florin Manolescu, Dan Horia Mazilu, Laurenţiu Ulici, Aurel Sasu, Cornel Ungureanu, Mircea Iorgulescu), cel care s-a grăbit mai puțin să-și scoată un volum, de unde și mai mica sa notorietate, este Cornel Moraru (n. 24 octombrie 1943 în Pietrari — Vîlcea) actualul redactor șef al revistei *Vatra*. Notorietatea nefiind tot una cu autoritatea, amînarea debutului editorial n-a fost în favoarea criticului. Întîiul său volum, *Semnele realului* (Eminescu 1981), nu era o culegere obișnuită de articole, cuprindea niște „secționări critice, convergente", cum anunța subtitlul, ceea ce va să zică niște selecții de autori și opere oferind aspecte ale realului, desigur interior și exterior, subsumabil în ultimă instanță imaginarului. Realul sau imaginarul poate fi investigat în literatură evident numai prin semnul său, acolo unde există ceea ce numim creație sau, cum spun structuraliștii, unde semnificatul trece în semnificant. Practic un critic poate pune în analiză accentul pe fond sau pe formă, știind, bineînțeles, că fondul și forma compun un tot indivizibil. „Aspirația noastră mai veche de a investiga semnele realului, scrie și Cornel Moraru în postfața la cel de al doilea volum al său, *Textul și realitatea* (Eminescu, 1984), se întemeiază pe convingerea deloc gratuită că se poate vorbi la fel de bine și de o realitate a semnului. Textul și ralitatea ni se revelează de fiecare dată ca inseparabile". Așadar, în primul volum accentul a căzut pe semnul realității, acum cadé pe realitatea semnului, propriu zis de fiecare dată pe creația înțeleasă ca tehnică, „practică a scriiturii". La aceste

Scanned with OKEN Scanner

justificări ale autorului se cade să adăugăm dorința sa de a recunoaște valoarea (singura care mediază între text și realitate) în chip deschis și într-o deplină independență de spirit, refuzul excesului de metodă și a limbajului scientist supratehnicizat, o bună cunoaștere a literaturii române actuale și un remarcabil simț critic. Văd în Cornel Moraru pe unul din cei mai avizați critici contemporani ale cărui judecăți au cele mai bune șanse să se impună în viitorul apropiat.

Alții se vor pronunța cu privire la ce scrie despre mine Cornel Moraru, ceea ce m-a surprins în chip plăcut este că nu s-a lăsat înrîurit de nici o opinie, nici chiar de vechile afirmații ale lui G. Călinescu, de vreme ce mă consideră dintre urmașii lui „neîndoios cel mai necălinescian". De altfel crede împreună cu Mircea Zaciu că G. Călinescu nu era „un lider de opinie în anii '30—'40", că, dimpotrivă, Perpessicius a fost „cel mai des urmat dintre criticii interbelici". „Doctul" Zaciu e un generos. Scrie „admirativ pînă la elogiu față de Al. Paleologu, comprehensiv și drept față de cărți remarcabile, pe nedrept șicanate uneori *Arca lui Noe* de Nicolae Manolescu, *Dimineața poeților* de Eugen Simion), entuziasmat sincer de mai tinerii Mircea Martin, Marian Papahagi și Șerban Foarță..." *Arca lui Noe,* mai zice Cornel Moraru, „reprezintă momentul baroc al criticii lui Nicolae Manolescu". Lucrarea e viabilă în totalitate, dezamăgește însă analiza în volumul al doilea a romanului lui Ibrăileanu (raportarea *Adelei* la *Jurnalul seducătorului* de Kierkegaard este „exorbitantă"), iar în volumul al treilea „cel mai puțin conving analizele la Al. Ivasiuc și George Bălăiță". În general Cornel Moraru e de părere că „retorica romanului" (Wayne C. Booth) și „procedeele naratologice" (Gérard Genette) „nu se pot aplica decît vag și cu un risc imens prozei noastre". Pe Eugen Simion îl vede evoluînd" de la o critică a transparenței la o critică a profunzimilor", pe Mircea Iorgulescu ca pe un explorator „în straturile nocturne, nevăzute cu ochiul liber ale existenței literare", dar care „rămîne deocamdată dator cu prezentarea textelor critice propriu-zise, singurele care ar fi în măsură să ilustreze exact mijloacele criticii lui Gherea". Dan Culcer denunță „manipularea

Scanned with OKEN Scanner

scriitorului tînăr, inclusiv prin solidarizarea artificială (dar profitabilă) în generație, grup și alte forme de mitomanie colectivă", Cornel Ungureanu face geografia literară a spațiului bănățean, utilizînd interviul, comentariul critic, descripția, incursiunea etnografică, critica cotidianului (după Henri Lefebvre), în fine Roxana Sorescu e un spirit „neinhibat de cultură și nici de autoritatea (seducția) metodelor de analiză de ultimă oră, deși ține curent seama de ele".

La secțiunea a doua din noul său volum, *Atitudini*, Cornel Moraru pledează pentru publicarea integrală a publicisticii lui Eminescu alcătuind o adevărată „Teodicee națională" (aluzie la *Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal de Leibniz*), subliniază independența totală față de orice fanatism a lui E. Lovinescu, se desolidarizează de anticălinescianism și salută apariția în a doua ediție a *Istoriei literaturii române* de G. Călinescu.

Nouă poeți sînt analizați cu ultimele sau primele lor cărți sub genericul *Exilul interior*. Se scot în evidență „sentimentul poeziei neîntrerupte" la Virgil Teodorescu care trebuie pus, după noi în legătură cu cele două volume de *Poésie ininterrompue* (1946, 1953) de Paul Eluard, „Luciditatea amară" din ultimele poezii ale lui Adrian Păunescu, a căror stare de spirit tragică a fost mai puțin observată (altă caracterizare de reținut : poetul „e capabil parcă să umple toate golurile de suflet și emoție dintr-o literatură întreagă"), metafora incendiară la Mircea Dinescu, elanul teluric vînjos la Gheorghe Pituț, acordul dintre vis și trezie la Dan Deșliu care a încercat o revenire prefațată de Nicolae Manolescu în 1980, armonia și seninătatea lui Vasile Nicolescu interpretate ca un „naufragiu în real", sensul ironic deseori prezent în cele trei volume de poezii ale lui Dumitru Mureșan, interregnurile din cele patru volume de poezii ale lui Vasile Dan, miracolul vieții din cartea de debut a Angelei Nache apărută în 1962.

Textul și realitatea este genericul sub care sînt analizați douăzeci și doi de prozatori. Povestirile lui D. R. Popescu din *Leul albastru* folosesc întîia oară tehnica parabolei, a parodiei și a anchetei ca metodă de analiză epică.

Scanned with OKEN Scanner

Supraviețuirile lui Radu Cosașu aplică propoziția lui Malraux că „omul e sursa secretelor pe care le ascunde", *Viața pe un peron* a lui Octavian Paler e pe tema înfruntării deșertului existențial cu sugestii din Camus și Dino Buzatti ori din picturile lui Giorgio de Chirico, eroul din romanele lui Laurențiu Fulga, „își asumă prin cunoaștere himera morții ca realitate primă și ultimă", romanele lui Dinu Săraru privesc în cutele sufletului enigmatic și contradictoriu al revoluției, *Întoarcerea lui Ulise* de Modest Morariu ne propune un „navigator la marginea neantului", romanul politic al lui Dumitru Popescu e pe ideea patosului renunțării, Costache Olăreanu demitizează parodiind, pretextul epic din *Biblioteca din Alexandria* e o alegorie a universului concentraționar, Mihai Sin posedă știința construirii unui coșmar, Eugen Uricariu are vocația prozei mitice. „Textul ca realitate" e mai vizibil la prozatori ca Radu Mareș, Ștefan M. Găbrian, Mihai Diaconescu (deficitar sub aspect structural), Radu Țuculescu, Mircea Ghițulescu, Gheorghe Schwartz, Florin Bănescu. În sfîrșit strategia debutului e urmărită la Stelian Tăbăraș, Antoaneta Iordache, Gheorghe Crăciun, Tudor Vlad și Tudor Dumitru Savu din 1981—1982. Întîmpinarea e în toate cazurile afirmativă.

Scanned with OKEN Scanner

Al. Călinescu, Florin Manolescu și Maria Vodă Căpușan sînt cei mai buni exegeți din ultimii ani ai operei lui I. L. Caragiale și poate că singurii care au izbutit să mai spună ceva nou despre Caragiale de la Șerban Cioculescu încoace. Al. Călinescu s-a ocupat de asemenea de Anton Holban și a publicat în 1978 un volum de *Perspective critice*. *Biblioteci deschise* („Cartea Românească", 1987), despre care vom spune un cuvînt, este cea de-a patra carte a sa. Ea cuprinde în prima parte cîteva scurte eseuri despre teme și structuri narative, iar în partea a doua un număr de lecturi (recenzii). Secțiunile sînt aproape egale.

O temă mai des urmărită de Al. Călinescu la prozatori și poeți este aceea a privirii. Locurile cheie ale portretelor lui M. Kogălniceanu din începutul de roman *Tainele inimei* sînt cele în care este vorba de ochi ca oglindă a sufletului unde poți citi ca într-o carte deschisă. Modelul lui Kogălniceanu a fost neîndoios aici, ca și în *Iluzii pierdute*, Balzac, de a cărui semiotică a portretului s-a ocupat Bernard Vannier în *L'inscription du corps* (1972). Prezența ochilor, a privirii care face memorabilă o siluetă abia întrezărită, frapează și la Mateiu Caragiale în *Craii de Curtea Veche*. Aici Pașadia are o privire tenebroasă și de o neliniștitoare impasibilitate, Pantazi una de o amețitoare limpezime infinit reverberată, în vreme ce la Pirgu privirea e un element al recitalului său burlesc modern, personajul fiind un cabotin, un „voyeur" exhibiționist care ține să fie văzut. Vizionarismul lui Hogaș e copleșit de retorică, în timp ce capacitatea de vizualizare

Scanned with OKEN Scanner

e excepțională în textul palimpsest al lui Radu Petrescu *Ce se vede*: „*Naratorul* receptează, cu maximă, supraomenească sensibilitate, toate *semnele și mesajele* pe care i le trimite lumea înconjurătoare...". Barthes, își amintește Al. Călinescu, notează undeva că prin analogie cu sintagma ureche muzicală s-ar putea vorbi și de un ochi lizibil al criticului care-i conferă calitatea de cititor privilegiat. În același sens regizorului i se cere un ochi scenic prin intermediul căruia să restructureze cu elemente aflate sub privirile oricui întreaga organizare a unei piese. La un exeget al lui Ibrăileanu ca romancier, Mihai Dinu Gheorghiu, Al. Călinescu identifică o tehnologie a privirii, simț esențial al receptării și ontologie a actului creator, o adevărată natură genetică. *Adela* e socotită de Mihai Dinu Gheorghiu ca ilustrînd în plan simbolic această dialectică a privirii creatoare. La poeți, ni se spune, privirea transformă în poezie ceea ce ochiului nostru îi apărea ca fiind banal sau/și derizoriu. Astfel, o enumerare de lucruri anodine, heteroclite, la Mircea Dinescu devine elocventă prin relevarea unor relații am zice previzibile dar încă nedezvăluite. Înșirarea „o lămîie o sticlă un pantof o trompetă" devine printr-o privire a poetului poezia „o trompetă îmbătrînind la gura canalului / un pantof cu vedere spre mare / o sticlă golită de sens / o lămîie isterică...". În sfîrșit, Al. Călinescu este de părere că motivul (am putea spune principiul) privirii care pătrunde dincolo de aparențe poate fi recunoscut în ultimele versuri din poemul lui Ștefan Aug. Doinaș *Dialog la portretul lui Rudolf II, pictat de messer Giuseppe Arcimboldo*: „— ce limbă subversivă! / —nu! iris hotărît / ce-așează-n lucruri văzul ca dinamită pură". Poetica văzului este, cum deducem și din invocarea celebrului pictor milanez din secolul al XVI-lea, specifică manierismului ce înlocuiește naturalismul excesiv.

Interesantă e ideea de a identifica biblioteca unor eroi de ficțiune din romane de Filimon, Camil Petrescu, Ibrăileanu. Aflăm că Ștefan Gheorghidiu e la curent cu „noutățile" editoriale străine pe care le comandă, prin librăria Alcalay, precum *Erkentnnis* (sic) *und Irrtum* de Ernst Mach. În perioada cînd se petrec faptele din roman, cartea fizicianului Ernst Mach (1838—1916), *Cunoaștere și*

Scanned with OKEN Scanner

eroare, apărută în 1905, nu mai era chiar o noutate. O combătuse violent Lenin în 1909 în *Materialism și empiriocriticism*. Mă îndoiesc că Mach l-ar fi putut interesa pe Ștefan Gheorghidiu, în schimb nu e amintit un autor care-l interesa pe doctorul Emil Codrescu, citat în Adela indirect prin titlul principalei sale opere : „Aș fi vrut să stau pe patul ei, dar mi s-a părut că aș comite un abuz grosolan. (O, filozofule al „materiei și forței !"). „Este vorba de medicul filozof Ludwig Büchner, autorul cărții *Kraft und Stoff* (1855) din care Ibrăileanu traducea un fragment despre *Morală* prin intermediar francez (*Force et Matière*, Paris, 1884) în *Școala nouă* din 1889 (cartea lui Büchner a făcut nu mai puțin de 21 de ediții pînă în 1904). În micul său articol *Omul în univers* din *Școala nouă*, 1890, nr. 18 Ibrăileanu scrie : „Blaise Pascal a zis că universul e o sferă a cărei periferie e necăiurea și al cărei centru e pretutindenea". Citim în *Pensées* de Blaise Pascal, cap. *De la disproportion de l'homme* : „Dieu est une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part". Această definiție este atribuită de Al. Călinescu lui Giordano Bruno. Ea a putut fi împrumutată de Pascal din cartea lui Giordano Bruno *De l'infinito universo e mondi* (Veneția, 1584). Într-adevăr, se pare că Ibrăileanu a scris în *Adela* că Epicur este „inspiratorul tuturor endemonologiilor amabil-pesimiste". Credem că ar fi trebuit să scrie *eudemonologiilor*, căci cuvîntul vine din gr. *eudemonia* (cu *u* nu cu *n*) care înseamnă fericire, de unde filosofie *eudemonistă*, *eudemonologie*. La Al. Călinescu s-a cules greșit *endomonologii*.

În legătură cu așa-numitul pact autobiografic formulat de Philippe Lejeune (*Le pacte autobiographique*, 1975) cred că nu poate fi aplicat mecanic cărților care nu sînt intitulate autobiografii. Există la Ion Creangă un fragment autobiografic, intitulat așa de editori, numai de două pagini, pe cînd *Amintiri din copilărie* trebuie considerat un mic roman, materia sa fiind în mare parte de ficțiune. Scopul autorului nu a fost să spună neapărat adevărul, ci să facă haz. Maiorescu n-a vorbit fără rost de această scriere ca de un roman. La fel Pompiliu Constantinescu și G. Călinescu.

Scanned with OKEN Scanner

„Cine are dreptul să hotărească : eu sînt critic și tu nu ești ?“ — se întreabă în recenta sa carte *Dialog în bibliotecă* (Eminescu, 1984) Alex. Ștefănescu, preocupat, desigur, să știe dacă el însuși a dobîndit acest drept la 37 de ani, după trei volume de critică și o culegere de articole despre Tudor Arghezi. Răspunsul pe care și-l dă este acesta : „Dacă vrem să găsim un remediu, trebuie să privim în trecut, spre tainica și exemplara tradiție a criticii noastre, pentru a învăța cum poate fi acreditat un critic. Istoria literaturii ne învață că actul de recunoaștere trebuie semnat de alți critici, cu o operă deja construită, cu o vastă experiență a scrisului, cu un prestigiu profesional inatacabil. Dacă un versificator de ocazie, nemulțumit de articolele care s-au scris despre el, proclamă drept mare critic pe singurul recenzent care l-a lăudat — este firesc să nu-i dăm crezare. Dar dacă un critic literar, intrat definitiv în conștiința publică, prin obiectivitatea și frumusețea scrisului său, ne atrage atenția asupra unui tînăr talentat, — nu se poate să nu ținem seama de acest îndemn“. Mai pe scurt, un critic tînăr trebuie recunoscut de un critic confirmat în timp. Se înțelege, ierarhia criticilor n-o fac versificatorii de ocazie, de altfel ce critic adevărat laudă astfel de versificatori ? Dar atenție ! Tînărul critic Lovinescu nu a fost recunoscut nici de Ibrăileanu, nici de Dragomirescu, la rîndul său Lovinescu nu a recunoscut pe tînărul G. Călinescu. În schimb Ibrăileanu a consacrat un studiu lui Vlahuță, Dragomirescu a elogiat pe G. Talaz, E. Lovinescu a apreciat pe A. Toma, iar G. Călinescu a supralicitat pe Demostene

Scanned with OKEN Scanner

Botez. Adevărul e că un critic tînăr, remarcat sau nu la debut, se acreditează, cînd e critic, singur, prin creația sa ulterioară și Alex. Ștefănescu însuși, care nu știu dacă a fost, la prima carte, subliniat de cineva ca un critic de perspectivă, contestat de mulți publiciști, a sfîrșit prin a avea audiență.

Încă din *Jurnalul de critic* (1980) se vedea tentația de a găsi noi forme de manifestare a criticii, constînd acolo din scurte observații (unele doar de trei rînduri) cu privire la autori și opere contemporane românești. Maniera este transformată acum într-un dialog imaginar despre teorii, idei și principii referitoare la praxisul literaturii, cu lămuriri cam empirice și prezentate fără sistem și chiar fără importanță sau cu răspuns știut mai dinainte, precum : „Cum se poate pregăti un scriitor pentru scris ? Este sau nu este literatura mai rezistentă ca bronzul ? Cînd se citește poezia : vara sau iarna ? Mai există în literatură genuri și specii ? Cum va arăta literatura în anul 2984 ? O nouă disciplină : ingineria narativă. Moda — un serviciu public de singularizare, o industrie a originalității. Ce s-ar întîmpla dacă în poemul *Luceafărul* s-ar schimba un singur cuvînt ?“ Am citat după Tabla de materii. Manualul de *Teoria literaturii* al lui Wellek și Warren, *Critica ideilor literare* de Adrian Marino, *Figurile* lui Gérard Genette sînt cu mult mai profitabile pentru un cititor care ar vrea să se instruiască. „Imitația inventivă“, văzută ca esență a artei, nu este o reformulare a principiului aristotelic, întrucît și Aristotel înțelege prin imitația naturii creație. Existența genurilor literare a fost pusă sub semnul îndoielii întîi de Benedetto Croce. În loc de a discuta ce s-ar întîmpla dacă am schimba un singur cuvînt din *Luceafărul* lui Eminescu, e mai bine să comparăm textul *Luceafărului publicat* de Eminescu în *Almanahul* Societății „România junâ“ din aprilie 1883 cu cel publicat de Titu Maiorescu în ediția sa din 1884 cu trei strofe în minus și cu versurile „Cere-mi cuvîntul meu dintîi / — Să-ți dau înțelepciune“ schimbate în : „Tu ești din forma cea dintîi, Ești veșnică minune...“, neatestate de nici un manuscris al poetului.

Cele zece „profiluri“ din a doua parte a cărții sînt mai curînd reluări decît completări ale articolelor anterioare

Scanned with OKEN Scanner

despre aceiași autori, poeți, prozatori și critici, așezați de data aceasta în ordine alfabetică. Doar la Ioan Alexandru profilul e la zi. Deranjează nu atît infirmarea fazei imnice finale, înscrisă la „mecanica solemnității", cît deprecierea celui mai bun volum al poetului, *Vămile pustiei*, sub motiv că i-ar lipsi nota sensibilității maladive a lui Cezar Ivănescu, că nu e, cu alte cuvinte, destul de maladiv. Ștefan Bănulescu nu e numai un scriitor care publică rar, dar și un scriitor care nu publică : „Deși a declarat că toate cele patru cărți (de la Metopolis) sînt deja scrise, Ștefan Bănulescu n-a mai publicat nimic după *Cartea Milionarului*" (din 1977). În *Preludiu* (1977) Geo Bogza era căutat „dincolo de reportaj", acum e regăsit numai în reportaj : „În esența lor, scrierile care l-au impus pe Geo Bogza în conștiința publică sînt totuși niște reportaje". În aceeași categorie se înscriu poeziile : „Reluate în 1978 într-o ediție fastuoasă, sub titlul *Orion*, ele își divulgă o esență comună cu aceea a reportajelor". Fără a fi el însuși un modern *à outrance*, Alex Ștefănescu e disident față de critica afirmată între cele două războaie. Șerban Cioculescu e „un erudit de modă veche", „declarațiile sale de azi în legătură mai ales cu poezia modernă (Nichita Stănescu !) nemaireușind nici măcar să stîrnească disputa". Eu însumi, pretinde Alex. Ștefănescu, aș fi avut intervenții (unde și cînd ?) „de un conservatorism sfidător". Am făcut supoziții false (noroc că erau doar supoziții) în legătură cu lunga tăcere, din 1946 pînă în 1963, a lui Geo Dumitrescu. Cred că Alex Ștefănescu descoperă greșit „motivul dîrzeniei" în *Moartea căprioarei* de Nicolae Labiș. Poetul ar descrie, zice el, „clipele de indecizie chinuitoare care preced luarea de copil a hotărîrii de a fi ferm și nemilos, ca un bărbat". Rămîn la ideea din *Poezia românească contemporană* : în poezie copilul, chinuit de foame, are sentimentul de culpă pentru uciderea căprioarei, jertfită spre a-i conserva viața („Mănînc și plîng. Mănînc !"). Critica lui Manolescu, educat de mic „în interiorul literaturii", ca o balerină care exersează de la trei-patru ani și identificată la maturitate cu dansul, diferă esențial de aceea a multor critici și istorici literari „gospodine de la un cerc de dans care fac să trepideze scena sub ele". Comparația e nostimă, dar nu

Scanned with OKEN Scanner

scria Shakespeare piese care „cutremurau scena“ ? Plauzibilă mi se pare imaginea unui Adrian Păunescu care „se manifestă impetuos, reprezentînd un caz fără precedent de imperialism al eului“, deloc în contradicție cu poetul care scrie „pentru milioane de cititori“. Spre a sfîrși, dacă admit o trimitere în legătură cu Nichita Stănescu la derivatele lexicale ale lui Victor Vladimirovici Hlebnicov, maestrul lui Maiacovski, resping considerarea marelui roman al lui Marin Preda *Cel mai iubit dintre pămînteni* drept „un monolog al lui Ilie Resteu, dilatat pînă la proporțiile unui diluviu verbal“. Sînt puține șansele de acreditare ale unui critic în stare de a emite asemenea judecăți de valoare.

Scanned with OKEN Scanner

Critica și modelul

Rîndurile de față nu vor să fie o analiză, ci numai o prezentare a problemelor pe care le pune și a soluțiilor la care se oprește Valentina Marin Curticeanu în cea de a treia sa carte intitulată *Critica și modelul* (Eminescu, 1986).

Autoarea își pune patru „întrebări legitime" în legătură cu conceptul de roman și ne comunică rezultatul a tot pe atîtea lecturi posibile" de categorii romanești. Recunoaștem, parcurgînd volumul, și îndreptățirea întrebărilor din prima secțiune și putința lecturilor din secțiunea a doua. Poate că nu e o simplă întîmplare că ponderea lor este egală, că li se consacră același număr de pagini. Valentina Marin Curticeanu este un spirit rațional și proporționat.

Desigur, prima întrebare este dacă se mai poate da, astăzi, cînd specia s-a diversificat atît de mult, o definiție a romanului. După Malraux, literatura se împarte în romane și neromane, romanul nefiind ceva mai precis decît „restul". După E. M. Forster, romanul e o regiune umedă a literaturii, un platou udat de sute de rîulețe, degenerînd uneori într-o mlaștină. Ce este deci romanul? Există, susține Valentina Marin Curticeanu, citînd și alți teoreticieni (Lukács, Marino), niște constante ale speciei observabile în evoluția ei, printre care fundamentală rămîne complexitatea. Raportarea la aceste constante (un nucleu și o grupare de sensuri convergente, derivate, asociate sau marginale, cu un cuvînt la un model) este cea mai bună cale de a înțelege romanul : „Indiferent de modalitățile clasice sau moderne (abreviate, răsturnate, pa-

Scanned with OKEN Scanner

radoxale) în care se construiește textul, indiferent de strategia și tipologia în care poate fi încadrat un roman, dincolo de marea și imprevizibila deschidere a genului, în sfîrșit — indiferent de numărul de pagini, atunci cînd el poate fi considerat *roman*, cele două elemente compoziționale, *povestirea* și *personajul*, există ; doar că — și aceasta este o chestiune esențială pentru specificitatea genului — ele există în așa fel, mai exact cu absoluta condiție de a se organiza într-un sistem care să echivaleze cu *o lume complexă*, ori astfel încît să poată crea receptorului senzația de *complexitate* infintă și vie a lumii".

A doua întrebare este în legătură cu sensul realismului în romanul românesc actual. În *Morometii* lui Marin Preda nu mai avem a face cu un personaj tipic în vechiul înțeles al cuvîntului, ci cu o lume care se privește dinlăuntrul ei, asumîndu-și un mod de existență propriu și dominîndu-și destinul cu sentimentul libertății indiferent de fatalitățile istoriei. Memorabile sînt cuvintele lui Ilie Moromete : „Domnule, eu toată viața mea am dus o viață independentă" și : „Omul trebuie să aibă rostul lui, să creadă în rostul lui chiar dacă nu iese cine știe ce din asta".

Se poate vorbi de o nouă vîrstă a romanului românesc contemporan ? Este a treia întrebare din prima secțiune. Autoarea distinge un număr însemnat de romancieri care subscriu la aceeași poetică, înțeleg romanul ca facere, recurg, după un criteriu al lui Raymond Jean, la o *„praxis umana* eminamente transformatoare, aceea a travaliului *scriiturii*, în afara oricărui apriori de ordin intelectual, metafizic, ideologic și chiar, a ceea ce e mult mai interesant, teoretic". N-am înțeles însă de ce din această listă lipsește Marin Preda, cîtă vreme figurează Constantin Țoiu, Ștefan Bănulescu și Al. Ivasiuc.

În fine, cea de a patra întrebare se referă la configurația momentului actual al criticii românești. „Critica, afirmă Valentina Marin Curticeanu, este astăzi o *creație tehnică*, în același fel (și în același ritm), în care literatura actuală este de un marcat profesionalism. Acest paradox în *termeni* exprimă, după opinia noastră, nu numai o caracteristică a criticii de azi, ci și trecerea ei într-o

Scanned with OKEN Scanner

etapă superioară însemnînd, deopotrivă : depășirea fetișismului unei singure sau mai multor metode (nu numai a celor de factură structuralistă), a empirismului, dar și a excesivei determinări teoretice. O dovadă a transgresării exceselor metodologice și tactice în critică vrea să fie probabil cea de a doua secvență a cărții, lecturile posibile din Al. Ivasiuc, Marin Preda, Rebreanu (în comparație cu Preda) și E. Lovinescu (memorialist și prozator). Paginile despre Ivasiuc sînt printre cele mai pertinente scrise despre acest romancier eseist sau eseist romanesc ai cărui eroi dezbat probleme, meditează confesîndu-se, au neliniști existențiale, propun idei, fără să izbutească să se detașeze ca oameni vii de ființa autorului.

În schimb ceea ce frapează la Marin Preda sînt vorbele întruchipate întotdeauna în fapte. Se poate vorbi într-adevăr de o fascinație a cuvîntului la acest autor, dar într-un mod cu totul diferit decît la Ivasiuc. Evident, faptele iau naștere din cuvinte, iar cuvintele povestitorului sînt totdeauna deosebite de cele ale vorbirii curente. Sau, cum scrie Valentina Marin Curticeanu : „Mai *mult* decît în fapte, lumea este descoperită prin *cuvîntul* ce le *povestește*. Mai ales pentru acest motiv, Marin Preda trebuie considerat, prin excelență, un *povestitor* și nu un simplu martor, adică, un *creator* ; un creator pe măsura în care, în proza sa *cuvîntul* este generator continuu de lumi autentice și temei principal al mișcării și dezvăluirii sau, dimpotrivă, al imposibilei dezlegări a psihologiilor, în cele din urmă „a destinelor ce alcătuiesc aceste lumi".

Și eu am susținut și susțin că Ion al lui Rebreanu nu este un personaj tipic, exponențial, de epopee, ci un erou individualizat, de roman, cu psihologie și destin aparte. Deosebirea față de Ilie Moromete, argumentează Valentina Marin Curticeanu, este că Ion trăiește un complex social, în vreme ce eroul lui Preda n-are obsesia pămîntului. Dacă el înregistrează un eșec, este pentru că civilizația lumii din care face parte e depășită de istorie. Ilie Moromete stăruie într-o ipostază morală, într-o seninătate pe care vremea n-o mai îngăduie, ceea ce lasă opera lui Marin Preda deschisă, pe cînd aceea a lui Rebreanu conține un univers închis.

Scanned with OKEN Scanner

În legătură cu memoriile lui Lovinescu sînt de părere că viziunea anecdotică a oamenilor nu e a unui moralist, adică a unui clasificator al umanității pe latura morală, altfel spus a unui caracterolog, lucru explicabil prin faptul că se ocupă doar de scriitori și nu de oameni în genere ca Saint-Simon.

Scanned with OKEN Scanner

Portretul literar

Unic în literatura română este studiul lui Silviu Angelescu *Portretul literar* („Univers", 1985), temă care n-a făcut obiectul unei speciale abordări pînă acum nici în alte spații. Există o lucrare despre portret în artele plastice de Galienne și Pierre Francastel, publicată în 1969, o comunicare nu mai mare de 11 pagini de Merete Gerlach-Nielsen, *Portrait littéraire et antropologie* în *Actes du 6-e Congrès des Romanistes Scandinaves* (Uppsala, 1977), articolul autorului pe care îl prezentăm, *Portret și civilizație* în *Analele Universității din București* (1981) și mențiuni sporadice despre portret în cîteva cărți de critică, precum aceea a lui Tudor Vianu din 1964 *Figuri și forme literare*.

După ce în niște preliminarii disociază portretul de care se va ocupa, de portretul critic sainte-beuvian, portretul istoric al fraților de Goncourt, portretele de artiști ale lui Walter Pater, portretele amintire ale lui Jean Cocteau, portretul-povestire gogolian, portretul-roman al lui Henry James și portretul — „nouveau roman" al Nathaliei Sarraute, Silviu Angelescu precizează că va analiza specia studiată altădată în manualele de poetică la genul descriptiv, însă lărgind-o în sensul unor tipare sau invariante, în năzuința de a ne oferi o tipologie a portretului în literatură, din dubla perspectivă a literaturii ca sistem și ca proces. Prin portret, intră în literatură imaginea omului, descripția portretistică este însă o structură expresivă elementară care dezvoltă o tipologie complexă, motivată de intenția epică, de convenția estetică a unui moment istoric, de tipul de sensibilitate

Scanned with OKEN Scanner

a unei culturi și de forma de comunicare orală sau scriptică. Scopul portretului este de a umaniza universul ficțiunii și putem spune că în structura portretului intervine sarcina de înțelegere a condiției umane, obținută prin continua raportare a tipului general la chipul particular în vederea unei *concordia discors*.

La capitolul *problemele figurii* se fac un număr de distincții necesare între portret și portretistică, imagine și model, persoană și personaj, portret și caricatură și se discută relațiile portretului cu realul, locul portretului în sistemul operei literare, relațiile sintactice și semantice, construcția portretului, raportul dintre portret și expresie, recurență și contragere, cazul duplicării imaginii, funcția și stilistica portretului și sarcina semantică în portret dată de tradițiile fiziognomice, miturile de origine și masca magică. Portretul poate fi realizat prin asemănare cu realul sau analogic, compact sau difuz, este neutru, caricatural sau encomiastic, direct sau indirect, individual, simultan sau colectiv, eufemistic, tensionat sau echivoc, substantival sau adjectival.

La capitolul *Portret* și *istoric* se urmăresc determinările de timp. Antichitatea clasică oferă o imagine a omului ca proporție divină, evul mediu a omului damnat, Renașterea a omului forță, epoca modernă (în clasicism) a omului ca rațiune și echilibru, în romantism a omului ca realitate dual, antagonică, în realism a omului ca entitate complexă, în avangardă a omului ca inerție. Acesteia din urmă i s-ar putea adăuga manierismul (de pildă portretul lui Nastratin Hogea din ciclul Isarlîk al lui Ion Barbu, ori al Penei Corcodușa din *Crаii de Curtea Veche* de Mateiu I. Caragiale).

Determinările de spațiu sînt înfățișate ca exemple culese din literatura ebraică, greacă, niponă, chineză, africană, a indienilor din America, așadar din toate punctele cardinale. Este vorba de spații culturale în care constatăm o atitudine pasivă sau activă față de forma umană, dispoziții mentale pentru monumental sau miniatural, definitiv sau temporar. Activii încearcă să capete o altă identitate decît cea naturală: „Echiparea războinicului sau a vînătorului, tatuajul sau masca protocolară sînt echivalente unor acte de înscriere în-

Scanned with OKEN Scanner

tr-un model cultural. Atitudinea ascunde o concepție asupra persoanei, convingerea că, în stare naturală, omul este imperfect, că numai prin aplicarea unor placaje culturale se poate apropia de un ideal". De remarcat buna informație etnologică a autorului.

În sfîrșit se analizează portretul în literatura orală românească unde caracterul său este formular, închis și repetabil, structurat de arhetipuri.

Cele patru capitole ale cărții, inclusiv preliminariile, au toate la sfîrșit o tipologie a portretului, înțeles ca specie (formă liberă) sau procedeu (forma inclusă). Desigur autorul exemplifică totdeauna intensiv, nu extensiv. Interesante îndeosebi ni s-au părut exemplele capabile să reproducă structura unor figuri stilistice precum : eliziunea (în portretul lui Ștefan cel Mare din cronica lui Grigore Ureche), alegoria (în portretele zoomorfe ale lui Dimitrie Cantemir din *Istoria ieroglifică),* climaxul (în portretul iubitei din povestirea chinezească *Zeița de jad),* hiperbola (în portretul miresei din *Cîntarea Cîntărilor),* comparația (în portretul ciobanului din *Miorița),* paralela (în portretul cuplului Pașadia-Pirgu din *Craii de Curtea Veche),* sinecdoca (în portretul lui Ion Rusu din povestirea omonimă a lui Hogaș), geminația (în portretele a doi eroi din povestirea *Red Leaves* de Faulkner), în fine oximoronul (în portretul lui Paul d'Aspremont din *Jettatura* de Théophile Gautier).

Scanned with OKEN Scanner

Alături de o poezie, o dramaturgie și o muzică tînără, există desigur și o critică tînără, critica oamenilor sub treizeci și cinci de ani, cît s-a convenit că se poate acorda splendidei vîrste de început în literatură și în artă în genere. Afișată de unii ostentativ, această vîrstă irită pe cei care au depășit-o și stîrnește nostalgiile seniorilor senini, tinerilor de ieri, precum tinerii de azi sînt seniorii de mîine, fiindcă, se știe, marea, adevărata literatură n-are vîrstă.

Dar să nu exagerăm. Există o literatură a tinerilor, o gîndire specifică, o anume sensibilitate, o viziune particulară, un fel propriu de a privi lucrurile la vîrsta de 20—30 de ani, cînd, după încheierea studiilor, tînărul își construiește, dacă nu o filozofie, un punct de vedere personal, original măcar prin opoziția față de ideile primite de-a gata, în faza cînd aportul său se reducea la învățare.

Vorbim de tinerii critici născuți din 1950 încoace, după știința mea, puțini ca volum (Radu G. Țeposu, Mircea Scarlat, Mihai Coman, Dan C. Mihăilescu, Radu Călin Cristea, Vasile Popovici, Mihai Dinu Gheorghiu, Ion Simuț, Marian Odangiu, Ioan Holban, Val Condurache, Paul Dugneanu, Costin Tuchilă, Cristian Moraru, Valentin F. Mihăescu), foarte activi însă prin reviste în măsura în care acestea le stau la dispoziție, din păcate niciodată în chip generos (Ion Bogdan Lefter, Liviu Papadima, Alexandru Condeescu, Ioan Buduca, Tania Radu, Al. Cistelecan, Mircea Mihăieș, Virgil Podoabă, Gheorghe Perian, Ștefan Borbély, Radu Săplăcan, Ion Pecie

Scanned with OKEN Scanner

ș. a.). Față de generația anterioară, născută după 1930, reprezentată de Eugen Simion și Nicolae Manolescu, cu debut în jurul vîrstei de 30 de ani și care era încă sub prestigiul criticii anterioare, îndeosebi a lui G. Călinescu, generația nouă are modele mai apropiate, beneficiind și de achizițiile structuralismului și ale noii critici, a celor mai noi forme de înțelegere a literaturii, de la Bachelard și Jung pînă la Jean Pierre Ricard și Gérard Genette. Nu vreau să spun cu asta că Eugen Simion sau Nicolae Manolescu n-au frecventat aceste surse, că nu sînt la curent cu Roland Barthes, dar în faza debutului lor nu exista încă un terorism al metodelor ca de vreo zece ani încoace pînă în prezent, cînd revenim pare-se la normal. Nu vreau să spun de asemenea că practica metodelor în critică a dat rezultate senzaționale, dar că o mutație a intervenit măcar sub raportul modalităților de abordare a literaturii cît și sub aspectul limbajului critic nu e nici o îndoală. Ar fi greu de susținut că a progresat intuiția, putința recunoașterii și stabilirii valorilor, au crescut în schimb căile de acces în universul literaturii și conștiința delimitării textului. Afară de cazurile cînd critica n-a putut survola interpretarea pur lingvistică a fenomenului literar, parazitînd ca și impresionismul, dar în forme prea puțin atrăgătoare, brute, literatura, metodele au sugerat unghiul de vedere care scăpa înainte, alte moduri de sondare a profunzimilor. Bineînțeles, în critică, la fel ca în poezie, sau în proză, mai mult decît previziunea contează rezultatele, să obținem cît mai curînd ceea ce toți așteptăm. Deocamdată orizontul e senin, nu avem motive de scepticism.

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

Secvență română 5
Textul ipotetic 8
Întîia polemică românească 12
Geneza ideilor și formelor literare românești 16
Eticul și esteticul 22
În căutarea adevărului 26
Un ctitor 30
Lamartine în România 34
Itinerar printre clasici 38
Hasdeu, poetul 42
Începuturile lui Eminescu 46
Perspective eminesciene 50
Eminescu și romantismul german 54
Un eseu despre Luceafărul 58
Un studiu asupra Luceafărului 62
Armonia eminesciană 66
Interpretări eminesciene 69
Fantasticul eminescian 73
Eminescu traducător 77
Caragiale și Caragiale 81
Un eseu despre Creangă 85
Omologarea unui clasic 89
Geneza romanului românesc 93
Notă despre J. E. Paccard 97
Un istoric impetuos 101
Poezia românească de la 1914 la 1930 105
Textologie și comparatism 109
Tinerețea lui Rebreanu 113
Secretele marii creații 116
Un amor pierdut 120
Prefațînd pe Cezar Petrescu 124
Utilitatea interviului 127
Utilitatea metodelor 131

Scanned with OKEN Scanner

Un nou studiu despre V. Voiculescu 135
Critica ediţiilor 139
Tot despre ediţii 143
G. Călinescu inedit 147
Poezia simbolistă românească 151
Alice Călugăru 155
Minulescu în actualitate 159
Poetica lui Tudor Arghezi 163
Receptarea lui Tudor Arghezi 167
Şerban Cioculescu faţă cu Eminescu şi Arghezi 171
Lucian Blaga comentat 175
În discuţie Ion Barbu 179
Din nou Ion Barbu 182
Alexandru Philippide 186
Judecata contemporanilor 190
Teatrul interbelic 194
Revelările unei ediţii 198
Un poet al senzaţiei 201
Resurecţia lui Emil Botta 205
Apocrife despre Emil Botta 209
Ceremonia textului 213
Dimitrie Stelaru 216
O introducere în poezie 220
Introducere în poezia contemporană 224
Ordinea cuvintelor 227
Intimitatea textului 230
Prozatori români între 1951 şi 1960 234
Proza românească de azi 238
Biografia unui personaj 241
Romanul politic 244
Sfîrşitul unui mit 248
Vîrstele lui Proteu 252
James Joyce 256
Aspecte ale teatrului 260
Chei pentru labirint 264
Un absent 268

Scanned with OKEN Scanner

Eseuri afective 272
Joc și poezie 276
Temutul critic 280
Cornel Moraru 284
Varietăți critice 288
Noi forme de critică 291
Critica și modelul 295
Critica tînără 302

Scanned with OKEN Scanner

CRITICI ȘI METODE

În dorința unei mai bune cunoașteri a fenomenului critic actual, autorul prezintă în cartea de față un număr de exegeze, eseuri, studii, analize, sinteze, comentarii, glose privind literatura română sau străină din diverse epoci spre a determina progresul sau cîteodată și insuficiența interpretărilor. Fără prejudecăți față de metode, autorul le apreciază în funcție de rezultatele la care promotorii sau numai adepții lor ajung, convins fiind că metodele singure nu fac pe critici, mai ales atunci cînd nu ei înșiși le-au creat, cînd nu sînt decît ecouri și cînd în examenul său criticul pune în evidență mai mult metoda decît opera analizată.

Scanned with OKEN Scanner